

الأدب والمناسبات

رئيس التحرير



ARCHIVE

تتناوب في مسيرة حياتنا المتشعبة، المناسبات الثقافية وغير الثقافية، وتزايد وتنزاحم الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية، التي تتناول موضوع المناسبة أسباباً وعروضاً وأفاقاً..

وتختلف جدية هذه الكتابات وموضوعيتها ومستوياتها الفنية من كاتب إلى آخر، ومن وقت إلى سواه؛ وقد تختلف حسب مواقع الإطلالات وألوان النوافذ..

ومن المألوف في المناسبات الطارئة أن تكثر المواد الانفعالية المتسريعة، مبالغة في الامتداح والتفاخر، أو متمادية في القدح والذم، غارقة في المشاعر والعواطف، مستغرقة في التفاصيل والمقاعات والمصادفات..

وتندفع سيالات الكلام تملأ الصفحات، وتسد المنافذ، وتصم الأذان..

وتقل الآراء الصائبة، والأفكار الواعية، والأحكام الناضجة.

وإذا كان الأمر مفهوماً في المقالات والبيانات، ومنتهماً في الاستذكاكات والاستعراضات والانطباعات والخواطر.. فإن أمر تقبله واستساغته في النصوص

الإبداعية يظل موضع تساؤل يرسخه مرور الزمن، وأمر قبوله موضع شك يسوّغه الخضوع اللاحق للدراسة والتقويم والتصنيف.. من دون أن ننسى أن الإبداع انفعال أصيل، قد لا يخطئ أصحاب المواهب المميزة حتى في أكثر الظروف راهنية ومرارة وقساوة، وأشد الأوقات حلكة وقتامة، وأكثر الحالات ضجيجاً وانبهاراً وارتهاناً..

ومما لا شك فيه لمتابع مهم أن الكثيرين من الكتاب قد يتحولون إلى باعة أو متسولين، في سوق يفترض أن يخصص للنفيس والغالي من المواقف والمكابدات والرؤى والأنفاس والزفرات.

وإذا كان من غير المعقول أن تمر المناسبة، ولا سيما إذا ما كانت أدبية وثقافية، من دون تذكير أو إحياء أو إضاءة أو تعليق.. من قبل المنشغلين بالهم الثقافي، فرض كفاية على الأقل؛ فإن من غير المنطقي أن تتحول المناسبة، أي مناسبة، إلى نفقٍ للتزاحم الساذج، أو ميدانٍ للسياق المحموم، أو فضاءٍ للهرج والمرج؛ وتتداخل الأصوات، وتتعالى التبررات، وتتأرجح العبارات، حتى تغيب الصفات المعبرة والملامح الموحية والخصائص المميزة، وتضيع الأحداث الواقعية، وتكفى العواطف الصادقة أو تنوء مع ضياع الأشعة الكاشفة، وتآثرها من على الأنياب والجهات، وتحترق المشاعر الحقيقية مع مشاعل النصر أو نيران الأعراس، أو تفرق في جداول الدموع وتحاصر في طمي الأمسى.. وتذبل مع أول إشراقة جديدة لنهار آخر، أو إشارة حضور لمناسبة أخرى؛ من دون أن تتغافل عن أن المشاركين في كل عرس قد لا يختلفون كثيراً، ولا تختلف أدوارهم، ولا تتنوع حتى عباراتهم.. وقد يكفي تبديل اسم هنا أو ضمير هناك أو جملة هنالك.. أو تغيير في درجة العواطف والبلاغة والتعبير، واتجاهات الرياح والأمواج، ليصبح الأمر مناسباً والواجب مقضياً، والأجر مقدراً؛ ليس في السماء فحسب!

والأنكى من كل ذلك أن لا يتوقف الأمر عند حيّز المناسبة ومواردها القريبة وأطلالها؛ بل تتحول كتابات المناسبات هذه إلى كتب وإصدارات، تضاف إلى رصيد المكتبات، وإنجازات تزين خلاصات أصحابها.. وتؤهلهم لحضور المؤتمرات،

وإقامات الندوات، والانتساب إلى جمعيات واتحادات وهيئات، وتحمل أعباء ومسؤوليات أخرى..

ومن الكتاب من ينتظر المناسبة، ويربص بذكرها، ويعد مواده التي يوزعها على الدوريات، أو يتوزع معها على المنابر.. وهذا ليس عيباً في حد ذاته؛ لكن من غير المقبول أن لا تختلف السوية المعرفية والفنية عن تلك المواد الإخبارية أو الاستعراضية، أو المتسعة التي قد ترافق المناسبات المفاجئة، سطحية ومجانية، تكراراً وتجميعاً لما قيل في الذكريات التي مرت..

وإذا كان من تفهم لما قيل ويقال أن حدوث عارض، أو تطور مهم، أو وفاة شخصية هامة، أو حصول على جائزة.. فإنه ما من مسوغ لقول ذلك في الاحتفاء بالذكرى وإحياء الذكريات، والحديث عن العواصم الثقافية التي كانت أو تكون!.

والفرق كبير بين الواجب الإعلامي الألي، أو الشخصي الاجتماعي الإنساني. والهَم الثقافي والمعرفي.. الذي يفترض احترام المناسبة وأصحابها بتقديم الجديد الهام، والتحليل الهادئ المعلن، الذي يمكن أن يستغرق زمناً طويلاً، ويتطلب قراءات ولقاءات ومتابعات وأبحاثاً تنصف المناسبة وشخصها، وتبحث في عناصرها وظلالها، وتقوم وقائعها وأصداءها المتأخرة، وتفيد القارئ والمتابع، وتغني المشاهد الثقافي وتفاعله، وتزيد الرصيد الأدبي والفني.. ويمكن القيام بدراسات مستفيضة لمنجز أو إسهام أو مشروع، واختبار تجربة وتقويمها عبر الزمن الذي عبر، طال أم قصر، وبيان أسباب فشلها أو مقومات نجاحها..

لقد مرت الإنسانية بكوارث وتمر، وتعرض البشر والحجر لغزوات وعدوانات واحتلالات، وكان خذلان وخيبة وانكسارات، ومقاومة وتضحية وانتصارات، واختلفت الأسلحة والساحات، وتباينت الإمكانيات.. وتحررت مجتمعات من استعمار وهيمئات.

لقد مات علماء ومبدعون، بعد ما أمضوا أعماراً مختلفة، وعاشوا ظروفًا متنوعة.. وأنجزوا؛ اخترعوا وابتدعوا، كتبوا وقالوا ومارسوا، وحصلوا على أوسمة، وتعرض الكثير منهم للأذى المعنوي والجسدي..

وسيموت الآخرون؛ منهم من ما يزالون على قمة هرم العطاء والإبداع.. ولا راد لقوانين الحياة والموت؛ ولا بأس؛ بل لأبد من إضاعة كل ذلك والوقوف عنده، لا حين حصوله فحسب؛ بل في أية أوقات أخرى، ولا سيما حين تحل الذكرى ميلاداً أو غياباً أو إنجازات. وتفرد لذلك صفحات، وتخصص ملفات في دوريات أو أعداد منها.. وتقام مهرجانات وندوات..

لكن الاحترام الذاتي، واحترام الآخر صاحب المناسبة والمعني بها، والمتلقي أيّاً كانت شريحته، وأياً كان موقفه.. وأنى يكون موقعه وزمنه، يتطلبان أن تكون المادة تليق، والنتاج مقدرًا قابلاً للجنس أطول زمن ممكن؛ لا أن تلقى المواد بلهائها وعرجها وتملقها وتسرعها في سلة المناسبة التي قد تحتمل الكثير! ■

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

★ غسان كامل ونوس

تمثيل المستنعم مخاورو الأنثروبولوجيا

إدوارد سعيد

ت: ثائر ديب



ما من بقعة في هذا العالم إلا وتحمل بصمتي،

عقبى على ظهر ناطحات السحاب،

وسخي في بريق الأحجار الكريمة!

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Starkid.com>

إيميه سيزار، دفتر العودة إلى الوطن

ما من كلمة من الكلمات الأربع في عنوان هذه الملاحظات إلا وتقتن حقلًا مضطرباً ومضطرباً بعض الشيء. وعلى سبيل المثال، فإننا لا نكاد نعرف لحظة لم يجبر فيها الكلام على أزمة في التمثيل. وكلما أمعنا في تحليل هذه الأزمة ومناقشتها، بدت أصولها أبكر وأقدم. فما يطرحه سجال فوكو، ربما بمزيد من القوة ومزيد من الجاذبية، هو فكرة نجدعها في أعمال مؤرخي الأدب مثل إسرل واسرمان، وإريك أورباخ، وم. ه. أبرامز، مفادها أنه مع تآكل الإجماع الكلاسيكي، كتّت الكلمات عن كونها ذلك الوسيط الشفاف الذي تسطع عبره الكينونة. ويات على اللغة، بوصفها جوهرًا عصيًا وظليلاً ومجرداً على نحو غريب، أن تبرز كموضوع لاهتمام فقه اللغة، وأن تحيد أي محاولة لتمثيل الواقع بالمحاكاة وتبطلها. هكذا كان على التمثيل، في

عصر نيته وماركس وفرويد، أن ينازع ليس وعي الأشكال والأعراف الألسنية وحسبه بل أيضاً ضغوط قوى تتعلّق ما هو شخصي وإنساني وثقافي، مثل الطبقة، واللاوعي، والنوع الجنسي، والعرق، والبنية. فالتحولات التي أحدثتها هذه القوى في تصوراتنا لأشياء كانت مستقرّة في السابق، مثل الكتاب والنصوص والموضوعات، هي تحولات عصيّة على التدوين، بالمعنى الحرفي للعبارة، وعصيّة على النطق من غير شك. وبذلك بات تمثيل أحد ما أو حتى شيء ما أمراً معقداً وإشكالياً مثل خطأ مقارب، تترتب عليه من حيث اليقين والحسم عواقب تعجّ بكل ما يمكن للمرء أن يتخيّله من المصاعب.

أمّا فكرة المُستعمر، المصطلح الثاني بين مصطلحاتي الأربعة، فتبدي عن صنف خاص بها من التطاير. فقبل الحرب العالمية الثانية كان المستعمرون من يقطنون العالم غير الغربي وغير الأوروبي الذي سيطر عليه الأوروبيون، وغالباً ما استوطنوه بالقوة. وعلى هذا الأساس، وضع كتاب البير ميمي كلا من المستعمر والمستعمّر في عالم خاص، يتسم بقوانينه وأوضاعه الخاصة، مثلما تحدّث فرانسز فانون في (معدّبو الأرض) عن المدينة الاستعمارية المنقسمة نصفين، يتواصل واحد منهما مع الآخر بمنطق العنف والعنف المضاد⁽¹⁾. أمّا في فترة تُمَايَس أفكار ألفرد سوفي عن العوالم الثلاثة في كلّ من النظرية والممارسة، فقد صار المستعمر مرادفاً للعالم الثالث⁽²⁾.

بيد أنّ حضور القوى الغربية الاستعماري تواصل في أجزاء مختلفة من أفريقيا وآسيا، على الرغم من أنّ مناطق كثيرة في هاتين القارتين كانت قد حققت استقلالها إلى حد بعيد في الفترة حول الحرب العالمية الثانية. وبذلك لم يكن «المُستعمر» جماعة تاريخية ظفرت بسيادتها الوطنية ثم انحلت؛ بل مقولة ضمّت سكّان الدول

(1) See Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1966); and Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, trans. Howard Greenfield (New York: Orion Press, 1965).

(2) See Carl E. Pletsch, "The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950 — 1975," *Comparative Studies in Society and History* 23 (Oct. 1981): 565 — 590. See Also Peter Worsley, *The Third World* (Chicago: University of Chicago Press, 1964).

المستقلة حديثاً، علاوة على الشعوب الخاضعة في المناطق القريية التي لا يزال الأوروبيون يستوطنونها. كما بقيت العنصرية قوة مهمة ذات آثار قاتلة في الحروب الاستعمارية البغيضة والسياسات المتصلبة الجامدة. ولذلك كانت تجربة الاستعمار تشير في قدر كبير منها إلى مناطق العالم وشعوبه التي لم تنته تجربتها في التبعية للغرب والخضوع له برحيل آخر جندي أبيض وإنزال آخر علم أوروبي، كما يقول فانون⁽¹⁾. فالاستعمار هو قدرٌ بعواقب دائمة، وظالمة أشد الظلم، خاصة بعد أن يكون الاستقلال الوطني قد تحقق. فالفقر، والتبعية، والتخلف، وشتى أمراض السلطة والفساد، دون أن ننسى بالطبع تلك المنجزات البارزة في الحرب، والتعليم، والتنمية الاقتصادية: ذلك هو خليط الخصائص التي سَمَت الشعب المستعمر الذي حرر نفسه من جهة لكنه لا يزال ضحية ماضيه من جهة أخرى⁽²⁾.

غير أن مقولة «المستعمر» بعيداً عن كونها تشير إلى التضرع والتفجع على الذات، اتسعت منذ ذلك الحين اتساعاً كبيراً لتشمل النساء، والطبقات الخاضعة والمضطهدة، والأقليات القومية، بل وتلك الاختصاصات الأكاديمية الهامشية أو المقصاة. كما تنامي حول المستعمر معجم عبارات كامل، يعزز كل منها بطريقته الخاصة تلك الثانوية البغيضة التي تسم شعباً كُتب له، بحسب توصيف ف. س. نايبول الساخر، أن يستخدم الهاتف لا أن يخترعه. هكذا تثبت مكانة الشعوب المستعمرة في مناطق التبعية والهامشية، ووصفت بالقاب الدول المتخلفة، والأقل نمواً، والنامية، وحُكمت من قِبَل مُستعمر متفوق، أو متطور، أو متروبولي طُرح نظرياً على أنه السيد النقيض المطلق⁽³⁾. وبعبارة أخرى، فإن العالم بقي على انقسامه

(1) See Fanon, *Wretched of the Earth*, p.101.

(2) See Eqbal Ahmad, "From Potato Sack to Potato Mash: The Contemporary Crisis of the Third World," *Arab Studies Quarterly* 2 (Summer 1980): 223 — 234; Eqbal Ahmad, "The Power," *Arab Studies Quarterly* 2 (Fall 1980): 350 — 363; Eqbal Ahmad, "The Neo — Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World," *Arab Studies Quarterly* 3 (Spring 1981): 170 — 180.

(*) يشير إدوارد سعيد هنا إلى ديالكتيك السيد والخدم الشهير لدى هيجل.

بين «الأكابر» و«الأقلّ شأنًا»، ولم يعمل اتّساع مقولة الكائنات الأقلّ شأنًا وضّمّها حشوداً جديدة من البشر ودخولها حقبة جديدة إلا على زيادة طينتهم بلّة. ويات كونك واحداً من المستعمرين منظوياً على أشياء كثيرة مختلفة، لكنها أدنى، في أماكن كثيرة مختلفة، وفي أزمنة كثيرة مختلفة.

أما الأنثروبولوجيا كمقولة، فنادر ما تحتاج دخيلاً مثلي لكي يضيف الكثير إلى ما سبق أن كُتِبَ أو قيل بشأن المحنة التي نزلت ببعض أنحاء هذا الفرع على الأقلّ. غير أنّ بمقدورنا أن نلحّ هنا، بوجه عام، على وجود تيارين اثنين. ففي الجدالات التي جرت ضمن هذا الفرع خلال العشرين عاماً الماضية أو ما يقاربها، نبعت إحدى النزعات الكبرى من إدراك الدور الذي قام به كلٌّ من الاستعمار الغربي، واستغلال التبعية، واضطهاد الفلاحين، والتلاعب بالمجتمعات المحلية أو إدارتها لأغراض إمبراطورية في دراسة المجتمعات غير الغربية «البداية» أو الأقلّ نمواً وفي تمثيلها. وقد تُرجمَ هذا الإدراك إلى أشكال مختلفة من الأنثروبولوجيا الماركسية أو المناهضة للإمبريالية، كما هي الحال في أعمال إريك وولف الباكّة، وفي كتاب وليم روزبري قهوة ورأسمالية في الأنديز الفنزويلية، وكتاب جون ناش نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا، وكتاب مايكل تومسغ الشيطان وضمنية السلعة في أميركا الجنوبية، وسواها الكثير. وقد شاركت في هذا النوع من العمل المعارض مشاركة تثير الإعجاب كلٌّ من الأنثروبولوجيا النسوية (كما في كتاب إميلي مارتن المرأة في الجسد، وكتاب ليلي أبولغد عواطف محجّبة)، والأنثروبولوجيا التاريخية (كما في كتاب ريتشارد فوكس أسود البنجاب)، وعملٌ يتّصل بالصراع السياسي المعاصر (هو كتاب جان كوماروف جسد السلطة، روح المقاومة)، والأنثروبولوجيا الأميركية (كما في كتاب سوزان هاردنغ عن الأصولية)، والأنثروبولوجيا الاتهامية (كما في كتاب شيلتون ديفيز ضحايا المعجزة).

أما التيار الكبير الآخر فهو الأنثروبولوجيا ما بعد الحديثة كما يمارسها باحثون تأثروا بالنظرية الأدبية بوجه عام، وخاصةً بمنظري الكتابة، والخطاب، وأشكال القوة مثل ميشيل فوكو، ورولان بارت، وكليفورد غيرتس، وجاك ديريدا، وهابيدن وايت. ومما أثارني أنّ بعض الباحثين الذين أسهموا في أعمال مشتركة مثل ثقافة الكتابة أو

الأنثروبولوجيا بوصفها نقداً ثقافياً⁽¹⁾ - وهما كتابان حديثان بارزان - قد دعوا صراحةً إلى وضع حدٍّ للأنثروبولوجيا شأنهم في ذلك شأن عدد من الباحثين الأدبيين الذين أوصوا بوضع حدٍّ لمفهوم الأدب. كما أثارني أيضاً أنَّ بعض الأنثروبولوجيين الذين تقرأ أعمالهم خارج الأنثروبولوجيا يخفون حقيقة أنهم يرغبون في أن تكون الأنثروبولوجيا، والنصوص الأنثروبولوجية، أقرب إلى الأدب أو النظرية الأدبية في أسلوبها وإدراكها، أو في أن يكرس الأنثروبولوجيون للتفكير في النصية وقتاً أطول من الذي يكرسونه للنسب المرتبط بالخال^(*)، أو في أن تؤدي القضايا المتصلة بالشعرية الثقافية دوراً في أبحاثهم أهم من الدور الذي تؤديه قضايا التنظيم القبلي، والاقتصاد الزراعي، والتصنيف البدائي.

غير أنَّ هذين الاتجاهين ينمَّان عن مشكلات أعمق. ولو وضعنا جانباً تلك النقاشات والجدالات واضحة الأهمية الجارية ضمن حقول أنثروبولوجية فرعية منفصلة مثل دراسات الأنديز أو الديانة الهندية، فإنَّ الأعمال الأخيرة لباحثين ماركسيين، ومناهضين للإمبريالية، وميثاقين للثقافة (غريترس، توسيغ، وولف، مارشال سالينز، يوهانز فليمان، وسواهم) تبدي قلقاً حقيقياً حيال المكانة الاجتماعية السيامية للأنثروبولوجيا ككل، ولعلَّ هذا يصحَّ الآن على كلِّ حقل من حقول العلوم الإنسانية، لكنه يصحَّ على الأنثروبولوجيا بشكل خاص. يقول ريتشارد فوكس:

تبدو الأنثروبولوجيا اليوم مهتدة فكرياً بالدرجة ذاتها التي بات فيها الأنثروبولوجيون جنساً أكاديمياً معرضاً للخطر. ولهذا الخطر المهني علاقة بتدهور الوظائف، والبرامج الجامعية، ودعم البحوث، وضروب أخرى من تآكل مكانة الأنثروبولوجيين المهنية. والتهديد الفكري الذي تواجهه الأنثروبولوجيا يأتي من

(1) See *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences*, ed. George E. Marcus and Michael M.J. Fischer (Chicago: University of Chicago Press, 1986), and *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford and George E. Marcus (Berkeley: University of California Press, 1986).

(*) وهو النسب الذي أشار كلود ليفي شتراوس إلى أهميته في دراسته أنظمة القرابة.

داخل هذا الفرع: حيث نجد نظرتين إلى الثقافة إما يدعوه فوكس المادية الثقافية وعلم الثقافة، تشتركان في كثير من الأشياء ولا تتساجلان إلا على القليل منها.⁽¹⁾ ومن اللافت والدال أن كتاب فوكس المتميز، أسود البنجاب، الذي أخذت منه هذه الجمل، يشارك مُحَصِّنَ نافذين آخرين هذه الإشارة إلى اعتلال الأنثروبولوجيا، ذلك أنني أعتقد، مثل شيري أورتنر⁽²⁾، أن البديل الصحي هو ممارسة تقوم على ممارسة، محصنة بأفكار عن الهيمنة، وإعادة الإنتاج الاجتماعي، والإيديولوجيا تُقْتَرَضُ من مصادر غير أنثروبولوجية مثل أنطونيو غرامشي، وريموند وليامز، وآلان تورين، وبيير بورديو. بيد أن الإحساس يبقى بوجود استفاد عميق للنموذج أو الإطار المفاهيمي شبه بما يشير إليه توماس كون^(*) من استفاد النماذج أو الأطر المفاهيمية، مع ما يترتب على ذلك من عواقب على مكانة الأنثروبولوجيا لا بدّ، باعتقادي، أن تزعزعها أشدّ الزعزعة.

وأفترض أن هنالك أيضاً بعض الخشبة (المسوغة) من أن أنثروبولوجيي هذه الأيام لم يعد يوسعهم النجاس إلى الميدان ما بعد الكولونيالي بتلك السهولة كما في الأيام الخوالي. وهذا بالطبع نوع من التحدي السياسي تواجهه الإثنوغرافيا في الأرض ذاتها التي سبق للأنثروبولوجيين أن صادوا عليها نسبياً. أما الارتكاسات حيال ذلك فهي متنوعة. حيث تراجع بعضهم بمعنى ما إلى سياسات النصية. واستخدم بعضهم الآخر العنف المنبعث من الميدان كموضوع للنظرية ما بعد الحديثة. في حين انتفع بعضهم الثالث من الخطاب الأنثروبولوجي كموضع لبناء نماذج التغير أو التحول الاجتماعي. غير أن أيّاً من هذه الارتكاسات لا يبدى من التفاؤل حيال المشروع ما أبداه قبل جيل أكاديمي أولئك التقيحيون الذين أسهموا في كتاب دِلْ هايمز إعادة اختراع الأنثروبولوجيا، أو ستانلي دياموند في كتابه الهام بحثاً عن البدائي.

(1) Richard Fox, *Lions of the Punjab: Culture in the Making* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 186.

(2) See, for example, Sherry B. Ortner, "Theory in Anthropology since the Sixties," *Comparative Studies in Society and History* 26 (Jan. 1984):126 — 166.

(*) صاحب الكتاب الشهير بنية الثورات العلمية.

وأخيراً، كلمة المحاورين. وهنا يستوقفني أيضاً ذلك التقلقل الشديد الذي اعترى فكرة المحاور حتى انشطرت على نحو دراماتيكي إلى معنيين متعارضين. فهي تعكس من جهة أولى خلية كاملة من الصراع الكولونيالي، يبحث فيها المستعمرون عن interlocuteur valable، ويدفع المستعمرون قدماً من جهة ثانية إلى علاجات يتزايد بأسها وهم يحاولون في البداية أن يتلاءموا مع المقولات التي صاغتها السلطة الكولونيالية، ثم يعترفون بأن هذا المسار محكوم عليه بالفشل، فيقرّ قرارهم على أن قوتهم العسكرية وحدها هي التي تجبر باريس أو لندن على أن تأخذهم على محمل الجد كمحاورين وبذلك يكون المحاور في الوضع الكولونيالي، وبالتعريف، إما ذلك المُدَّعِي الذي ينتمي إلى صنف من دعاة المرئسيون في الجزائر بال *evolué*، أو ال *notable*، أو ال *caid* (في حين تفرد حركة التحرر لهذه الفئة اسم ال *beni* - *wéwé*، أو زنجي الأبيض)، أو ذلك الذي يرفض الحوار، مثل المثقف المحلي عند فانون، ويقرّ قراره على أن الرد العناني الجدي، وربما العنيف، هو الحوار الوحيد الممكن مع القوة الكولونيالية.

أما المعنى الثاني للمحاور فهو أبعد عن السياسة بكثير. حيث يستمد من بيئة تكاد أن تكون أكاديمية أو نظرية تماماً، ويشير إلى تلك الخاصية الهادئة والمظهرة، والمسيطر عليها التي تتسم بها تجربة فكرية. فالمحاور في هذا السياق هو شخص يشير العجلة والضجيج عند المدخل، حيث يحدث من خارج الصراع أو الحقل قدراً كبيراً من الشعب غير اللائق كيما يسمح له بالدخول بغية إجراء المزيد من النقاش، إما بعد أن يترك لدى البواب كل ما لديه من أسلحة وحجارة. وتكون بالنتيجة أمام حالة داجنة تعيد إلى الأذهان عدداً من المعادلات النظرية الراتجة، كالحوارية وتعدد الأصوات الباختيني، أو «الوضع الكلامي المثالي» عند هابرماس، أو الصورة التي يرسمها ريتشارد رورتي (في آخر كتابه الفلسفة و«مراة الطبيعة») لفلاسفة يتخاطبون على نحو مفعم بالحوية في صالون فاخر الأثاث. وإذا ما كان وصف المحاور هذا يبدو هزلياً بعض الشيء، إلا أنه يظهر على الأقل قدراً كافياً من الاحتواء والإدماج الماسخين المطلوبين، باعتقادي، لقيام مثل هذه المحاورات. وما أودّ إيضاحه هنا هو أن هذا النوع من المحاورين المنطقيين والمظهرين هم مخلوقات محبرية تربطهم صلات مقموعة، وزائفة تالياً، بالوضع المأزوم أو الصراع الملح الذي كان قد لفت

الأنظار إليهم في الأصل. فالتابعون، مثل النساء، والشرقيين، والسود، والمحلين، لا يلتفت إليهم، أو يُسمح لهم بالدخول، إذا جاز التعبير، إلا حين يثيرون ما يكفي من الضجة. أما قبل ذلك فيتم تجاهلهم إلى هذا الحد أو ذلك، مثل الخدم في روايات القرن التاسع عشر الإنجليزية، فهم موجودون، لكن حسابهم لا يحسب إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء الخلفية. ولكي تحولهم إلى موضوعات للنقاش أو إلى ميادين بحث لا بد لك من أن تعيّرهم وتجعلهم شيئاً آخر مختلفاً جوهرياً وتكرينياً. وبذلك يبقى التناقض قائماً.

وعليّ هنا أن أقول شيئاً ما عن انتقاد يتكرر توجيهه إليّ، ولطالما رغبت في الرد عليه، ومفاده أن عملي، في وصف إنتاج أوروبا آخرها الأندلس مرتبة، ليس سوى محاكاة سلبية لا تقدم مقارنة إستمولوجية جديدة أو منهجاً جديداً، ولا تعبر إلا عن اليأس من إمكانية أن يقوم يوماً أي تعامل حدى مع الثقافات الأخرى. وهو انتقاد يرتبط بالقضايا التي ناقشنا إلى الآن، ولست أربح في أن أدحض رأي نقادي نقطة نقطة، بل أريد أن أزد بطريقة وثيقة الصلة بالموضوع الذي نتناوله.

فما قمت به في كتابي الاستشراق هو نقد ماوى ليس لمنظور هذا الحقل واقتصاده السياسي وحسب، بل أيضاً للوضع الاجتماعي الثقافي الذي يجعل خطابه ممكناً وقابلاً للحياة فالإستمولوجيات، والخطابات، والمناهج على شاكلة الاستشراق لن تكون جديدة بهذه الأسماء إذا ما وصفت على نحو مبسّط بأنها أشبه بالأحذية، ترتفع حين تبلى، وترمى وتُستبدل بها أشياء جديدة حين تعتق ويتعذر إصلاحها. وما يحوزه الاستشراق من هبة محفوظاته، وسلطة مؤسساته، وطول أمده البطريركي ينبغي أن يؤخذ على محمل الجد لأن هذه الخصائص مجتمعة تعمل عملها مثل رؤية إلى العالم تتسم بقوة سياسية شديدة لا تسهل إزالتها تحت يافطة الإستمولوجيا. وهنا ما جعلني أنظر إلى الاستشراق على أنه بنية قامت في سماء نزاع إمبراطوري ومثلت جناحه المسيطر وأحكمته لا بوصفها ضرباً من ضروب البحث العلمي وحسب، بل بوصفها إيديولوجيا متحيزة أيضاً. بيد أن الاستشراق يخفي ذلك النزاع خلف المصطلحات العلمية والجمالية. ومثل هذه الأشياء هي ما حاولت إظهاره، علاوة على السجال بأن ما من فرع علمي، أو بنية معرفية، أو مؤسسة، أو إستمولوجيا يمكنها، أو أمكنها قطعاً، أن تتحرر من التشكيلات

الاجتماعية الثقافية، والتاريخية، والسياسية التي تضيفي على الحقب فرديتها الخاصة المميزة.

صحيح أن جميع ضروب إعادة التقويم النظرية والخطابية الكثيرة التي سبق أن تحدثت عنها، تبدو كأنها تبحث عن سبيل للفرار من هذه الحالة الفعلية التي تزجها في نزاع، ولتطوير استراتيجيات نصية متكررة تكون سبيلاً لإحباط تلك الهجمات الشالة التي شنتها على السلطة الإثنوغرافية كل من فايان، وطلال أسد، وجيرار لكليرك⁽¹⁾: حيث شكلت هذه الاستراتيجيات إحدى طرائق التسلل أبعد من الموقع الأنثروبولوجي المتشايك على نحو يتعثر فكفكه، والمتصارع والمثقل بالتأويلات على نحو يستحيل حله. ويمكن أن ندعو مثل هذا السبيل بالرد الجمالي. أما السبيل الآخر فقد تمثل بتركيز الاهتمام على الممارسة وقصره عليها إلى هذا الحد أو ذاك⁽²⁾، كما لو أن الممارسة ذلك المجال المتخفف من الصاعلين، والمصالح، والنزاعات، السياسية والفلسفة. وهذا ما يمكن أن ندعوه بالرد الراجعاني الاختزالي. وفي كتابي الاستشراق لم يرد في خطري أن من الممكن الترحيب بأي من هذين المخذلين. ولعل ما أعجزني عن ذلك هو تشكيكي الجذري في النظريات الكبرى والمواقف الإستمولوجية الخالصة غير أنني لم أشعر أن بمقدوري أن أستسلم للرأي الذي مفاده أن ثمة نقطة أرحميدة خارج السياقات التي وصفتها، أو أن من الممكن ابتكار وسر مسهب ناويلي حصري يمكن أن يكون متحرراً من الظروف التاريخية الملموسة التي تبع منها الاستشراق واقتات عليها. ولذلك فقد بدا لي أن ثمة دلالة خاصة في أن يكون الأنثروبولوجيون، بخلاف المؤرخين مثلاً، من بين أشد الراغبين عن تقبل ضروب الصرامة التي تنطوي عليها هذه الحقيقة التي لا مفر منها والتي كان جيامبا تيسا فيكو أول من صاغها على نحو مُحكم، وما أحسبه - وسوف أتحدث عن ذلك بمزيد من التفصيل بعد قليل - هو أن تكوين

(1) See Anthropology and the Colonial Encounter, ed. Talal Asad (London: Ithaca Press, 1973), Gérard Leclerc, Anthropologie et colonialisme: essai sur l'histoire de l'africanisme (Paris: Fayard, 1972), and L'Observation de l'homme: une histoire des enquêtes sociales (Paris: Seuil, 1979); Johannes Fabian, Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object (New York: Columbia University Press, 1983).

(2) See Ortner, "Theory in Anthropology," pp. 144 - 160.

الأنثروبولوجيا وبناءها التاريخيين المرتبطين في الأصل، وقبل أي شيء آخر، بالمواجهة الإثنوغرافية بين مراقبي أوروبا سيّد ومحلي غير أوروبي يحتل مكانة أدنى ومكاناً أقصى، هو الذي يدفع الآن بعض أنثروبولوجيي أواخر القرن العشرين لأن يقولوا لمن يتحدث مكانة تلك اللحظة المؤسسة. جاءت بديلاً عنها على الأقل⁽¹⁾.

وسوف نتواصل لاحقاً هذه العزوة الاستطارية بما فيها من خروج على الموضوع الأساسي، حين أعود مرة أخرى إلى ما يدعي أنها تقتضيه؛ أي إشكالية المراقب التي من اللافت أن التيارات الأنثروبولوجية التفتيح التي أشرت إليها من قبل لم تضعها تحت طائلة التحليل وهذا ما يصح بصورة خاصة، كما أرى، على أعمال أنثروبولوجيين يتمتعون بالأصالة وسعة الحيلة مثل سالينز (في كتابه جزر التاريخ) أو وولف (في كتابه أوروبا ومن لا تاريخ لهم). فهذا الصمت راعداً بالنسبة لي على الأقل. انظروا في الصفحات الكثيرة لذلك السحال المحكم الألمعي الذي تشتمل عليه أعمال الساحس ما بعد الصريين، وأعمل وولف وسالينز، وسوف تلاحظون، على نحو مفاجي ربما، كيف يطلق صوت مرنوف، وثاقب، وأنيق، ومتفقه ليتكلم ويحلل، ويحشد الأدلة، ويظهر، ويغير الفكر في كل شيء، ما عدا ذاته. من الذي يتكلم؟ لأي غرض؟ ومن اين يحاطه؟ مثل هذه الأسئلة لا تطرح، أو أنها إذا ما طرحته تخرج على أنها أمور تتعلق أساساً - بحبر استراتيجي، كما يقول جيمس كليفرورد في كتابته عن السلطة الإثنوغرافية⁽²⁾. أما تواريخ الآخرين، ومجتمعاتهم، وبصورتهم فينظر إليها إما بوصفها استجابات لمبادرات غريبة - الأمر الذي يجعلها سلبية وثابتة - أو بوصفها ميادين ثقافية تعود بصورة أساسية إلى النخب المحلية. غير أنني لن أحوض أكثر من ذلك في مناقشة هذه المسألة، وأود الآن أن أعود إلى تنقيبي في الحقل الذي يحيط بالموضوع المطروح للنقاش.

لا بد أنكم قد خدمتم الآن أنه لا يمكن أن تنسب للتعبير، ولا لـ «المستعمر»، أو الأنثروبولوجيا، و «محاوريها» أي دلالة ثابتة. فهذه الكلمات تبدو كما لو أنها تتردد وتترجح إزاء شتى احتمالات المعنى أو أنها تشطر بصفين، في بعض الحالات. ولا

1) In Marcus and Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, p 9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.

2) James Clifford, "On Ethnographic Authority," *Representation* 1 (Spring 1983): 142.

شك أن أوضح ما في الطريقة التي تواجهنا بها هو تأثرها الذي لا براء منه بعدد من الحدود والضغوط، التي لا يمكن تجاهلها. هكذا تكون كلمات مثل «التمثيل»، و«الأنثروبولوجيا» و«المستعمر» مكتنفة في وضعيات لا يمكن أن يطمسها أي قدر من العنف الإيديولوجي. ذلك أن الأمر لا يقتصر على أننا سرعان ما نجد أنفسنا في صراع مع المحيط الدلالي القلق والمتطايير الذي تثيره، بل يتعداه إلى أننا سرعان ما نعاد إلى العالم الفعلي، لكي نضع ونشغل إن لم يكن الموقع الأنثروبولوجي فعلى الأقل ذلك الوصف الثقافي الذي يجري فيه العمل الأنثروبولوجي في حقيقة الأمر.

وغالباً ما وجدت «الذنبوية» ذلك التصور المفيد نظراً لما ينطوي عليه من معنيين في آن معاً، أولهما هو فكرة الوجود في عالم علماني، بوصفه نقيضاً للوجود في «العالم الآخر»، وثانيهما هو ذلك الإحياء الذي تنقله الكلمة الفرنسية «mondanite» أي الذنبوية بوصفها خاصية لحسن التصرف الممارس، والمُشبع نوعاً ما، أي لتلك الحكمة الذنبوية والحدق البسومي «الأنثروبولوجيا والذنبوية» (معنيهما) تقتضيان واحدهما الأخرى بالصورة ذلك أن الاتصال الجغرافي، والاستكشاف العلماني، واسترداد التواريخ الضمنية المضمرّة المضمّني، كل ذلك يسم البحث الإثنوغرافي بسمّة الطاقة العلمانية الصريحة التي لا لس فيها، غير أن ما تراكم إلى الآن من خطابات الأنثروبولوجيا، ومنها، وتقاليدها العملية، بما اتّسمت به هذه الأنثروبولوجيا كفزع معرفي من مطلقة، وصرامة، وخرائط نسب، وأنظمة رعاية واعتماد، كان قد تراكم في نماذج شتى تبدي أن ذلك أنثروبولوجي وحسب. والمسألة هنا ليست مسألة براءة بالطبع. وإذا ما كنّا نرتاب في أن الطريقة المعتادة لإنجاز الأمور في جميع الفروع العلمية هي تلك الطريقة التي تقضي بالمضو في هذه الفروع إلى كل من الحذر والعزلة، فإن ما نقوله هنا هو شيء يصح على جميع أشكال الذنبوية التي تسم بها الفروع العلمية. وليست الأنثروبولوجيا بالاستثناء على هذا الصعيد.

غير أن الأنثروبولوجيا تبقى مستندة، شأن حقلي الخاص الذي هو الأدب المقارن، إلى واقعة الأخرية والاختلاف، وإلى دفعة دفععة بالحيوية، وغنية بالمعلومات يوفر لها ما هو غريب أو أجنبي، ومترع «النضارة عميقة العور» كما يقول جيرارد مانلي هوبكنز. ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان، «الاختلاف» و«الأخرية»، خصائص طلمسية في هذه الأيام. وبات من شبه المستحيل ألا يذهلنا ما تبدوان عليه من أبعاد سحرية وميتافيزيقية، نظراً لما يجريه عليهما الفلاسفة، والأنثروبولوجيون، ومنظّرو الأدب،

وعلماء الاجتماع من عمليات تخطف الأنصار. غير أنَّ الشيء الأشدَّ لفتاً للانتباه بشأن «الأخرية» و«الاختلاف» شأنهما شأن المصطلحات العامة جميعاً، هو مقدار الاشتراط العميق الذي يفرضه عليهما سياقهما التاريخي والديني. فأن تتكلم على «الأخر» في الولايات المتحدة اليوم هو، بالنسبة للأنثروبولوجي الأميركي المعاصر، شيء مختلف تماماً عنه بالنسبة للأنثروبولوجي الهندي أو الفنزويلي. والنتيجة التي توصل إليها يورغن عولت في مقالة ناقية عن «أنثروبولوجيا الفتح» هي أنَّ الأنثروبولوجيا غير الأميركية، أو الأنثروبولوجيا «المحلية» ذاتها، «مرتبطة بالإمبريالية ذلك الارتباط الوثيق»، نظراً للسيطرة الشديدة التي تمارسها القوة العالمية انطلاقاً من مركزها المتربوني العظيم⁽¹⁾. ولذلك فإنَّ ممارسة الأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة لا يقتصر على القيام بعمل علمي يتحرى «الأخرية» و«الاختلاف» في بلد ضخم، بل يتعداه إلى تناوله في دولة هائلة النفوذ والسلطان تؤدي على الصعيد العالمي دور القوة العظمى.

هكذا يمكن النظر إلى تصميم «الاختلاف» و«الأخرية» والاحتفاء بهما دون هوادة كتحجاء مشؤوم. فهو لا يوحى فقط بدعاء جوناثان فريدمان «إضفاء طابع الاستعراض على الأنثروبولوجيا» حيث يحرق «قصاص» المجتمعات و«ثقافتها» بمعزل عن السياسة والتاريخ⁽²⁾، بل يوحى أيضاً بتملُّك العالم وترحمته على نحو طائش بعملية لا يمكن تمييزها من العملية الإمبراطورية، على الرغم من كلِّ مزاوَم النسبية التي تطلقها، ومظاهر الحرص الإبستمولوجي والخبرة التقنية التي تبديها. ولعلَّ القوة التي أُعبر بها عن ذلك أن يكون مردها إلى ما أشاره لديّ، في كثير من الكتابات التي قرأتها عن الأنثروبولوجيا، والإبستمولوجيا، والتخصص، والأخرية، والتي تغطي في مداها ومادتها الطيف الكامل الممتد من الأنثروبولوجيا إلى التاريخ والنظرية الأدبية، ذلك الغياب الذي يكاد أن يكون مطلقاً لأيِّ إشارة إلى التدخل الإمبراطوري الأميركي بوصفه عاملاً يؤثر على النقاش النظري. وسوف يقال إنني

(1) Jürgen Golte, "Latin America. The Anthropology of Conquest," in Anthropology. Ancestor and Heirs, ed. Stanley Diamond (The Hague: Mouton, 1980), p. 391.

(2) Jonathan Friedman, "Beyond Otherness or The Spectacularization of Anthropology," Telos 71 (1987): 161 – 170

أربط الأنثروبولوجيا والإمبراطورية على نحو سالف المفاجأة، والافتقار إلى حسن التمييز؛ وردّي على ذلك هو التساؤل كيف - وأكثّر كيف - ومتى كانتا منفصلتين؟ فأنا لا أعرف متى حدث مثل هذا الشيء، إذا ما كان قد حدث بأيّ حال من الأحوال. ولذلك، بدلاً من أن نزعّم أنّه قد حدث، دعونا نرى إذا ما كان موضوع الإمبراطورية لا يزال يحظى ببعض الأهمية بالنسبة للأنثروبولوجي الأميركي؛ بل وبالنسبة لنا جميعاً كمثقفين.

والواقع مخيفٌ على هذا الصعيد. فالوقائع تبيّن أنّ لنا مصالح عالمية شاسعة، وأننا نسعى وراءها على هذا الأساس. وثمة جيوش، وجيوش من الباحثين الذين يعملون على نحو سياسي، وعسكري، وإيديولوجي. خذوا مثلاً، هذا القول، الذي يربط بكلّ صراحةٍ بين السياسة الخارجية و«الأخر»:

واجهت وزارة الدفاع في السواب الأخيرة كثيراً من المشكلات التي تتطلب دعم العلوم السلوكية والاجتماعية **فالقوات المسلحة** لم تعد تنورط في الحرب وحدها. وباتت مهامها تشتمل الآن على المسالمة، والمساعدة و«معرفة الأفكار» الخ. وهذه المهام جميعاً تتطلب فهماً لسكان المدن والأرياف الذين تحتك بهم قواتنا المسلحة، سواء في الأنشطة «السلمة» الحديدة أم في القتال. وفي بلدان كثيرة على امتداد العالم، نحن نحتاج إلى مزيد من المعرفة عن عقائدها، وقيمتها، ودوافعها؛ وتنظيماتها السياسية، والدينية، والاقتصادية؛ والأثر الذي تتركه شتى ضروب التغيّر أو التجديد على أنساقها الاجتماعية الثقافية... والقاطب التالية هي عناصر تستحق النظر بوصفها عناصر في استراتيجية بحثية للفاعليات العسكرية. مشاريع بحث ذات أولوية: (1) مناهج، ونظريات وتدريب في العلوم الاجتماعية والسلوكية في البلدان الأجنبية... (2) برامج تدريب علماء اجتماع أجانب... (3) أبحاث اجتماعية يحريها علماء محليون مستقلون... (4) مهمات في العلوم الاجتماعية توكل لخريجي الدراسات العليا الأميركيين في مراكز موجودة في مناطق أجنبية... (7) دراسات تجرى في الولايات المتحدة على أساس المعطيات التي جمّعها باحثون وراء البحار وتدعمها فاعليات غير دفاعية. وينبغي التشديد على تطوير المعطيات، والمصادر، وطرائق التحليل بحيث يمكن الانتفاع بالمعطيات التي تمّ جمعها لأغراض مختلفة في كثير من الأغراض الإضافية الأخرى... (8) التعاون مع برامج أخرى في الولايات المتحدة

والخارج بما يتيح لكادر وزارة الدفاع ذلك النفاذ الدائم إلى المصادر الأكاديمية والفكرية في «العالم الحر»⁽¹⁾.

ولا حاجة إلى القول إن النظام الإمبراطوري الذي يغطي شبكة هائلة من الدول الراحية والتابعة، فضلاً عن جهاز الاستخبارات وصنع السياسات الذي بلغ من الشراء والقوة شأواً غير مسبوق، لا يغطي كل شيء في المجتمع الأميركي. لا شك أن الإعلام مشبع بالمادة الإيديولوجية، غير أنه لا شك أيضاً أن هذا الإشباع يتفاوت في الدرجة من مكان إلى آخر في هذا الإعلام. وعلينا أن ندرك صروب التمايز، ونقيم الفروق بكل الوسائل، غير أنه علينا أيضاً ألا تغيب عن أذهاننا تلك الحقيقة الساطعة التي مفادها أن الرباط الذي تحكمه الولايات المتحدة حول العالم هو ذلك الرباط المتين، وأنه ليس نتيجة لوجود ريمان واحد واثنين ممن هم على شاكلة كيركباتريك، إذا حاز القول، بل بتوقف بقوه أيضاً على خطاب ثقافي، وعلى صناعة المعرفة، وباختصار، ليس على «الثقافة» بوصفها ميداناً أنثروبولوجياً عاماً، مما يناقش ويحلل على نحو روتيني في دراسات الشعرية والتناصر الثقافي، بل بوصفها ثقافتنا على وجه التحديد والحصر.

والمصالح المادية التي هي موضع رهان في ثقافتنا هي مصالح بالغة الضخامة وباهظة إلى حد بعيد وهي لا تشمل على مسائل الحرب والسلام وحسب - إذ إنك حين تقلل عموماً من شأن العالم غير الأوروبي وتجعله مجرد منطقة تابعة أو أدنى، يسهل عليك غزوه وتهديته - بل تشمل أيضاً على مسائل التخصيص الاقتصادي، والأولويات السياسية، وفي القلب من ذلك كله علاقات السيطرة وانعدام المساواة. فنحن لم نعد نعيش في عالم ثلاثة أرباعه في حالة من السكون والتخلف. ومع ذلك، فإننا لم نتج بعد ذلك الأسلوب الوطني الفعال الذي يقوم على ما هو أكثر إنصافاً وأبعد عن القسر من نظرية التفوق المشؤومة، التي تؤكد عليها بدرجة ما جميع الإيديولوجيات الثقافية. والشكل الثقافي المحدد الذي اتخذته التفوق في السياق الذي يكشف عنه الهجوم الخالي من الإحساس الذي شنته النيويورك تايمز (26 تشرين الأول 1986) على علي مازروني - وأنا أورد هنا حالة نمطية - لتجرته، كإفريقي، على صناعة سلسلة من الأفلام عن الأفارقة، يتمثل في أن من الممكن التسامح مع

(1) Defense Science Board, Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences (Williamstown, Mass., 1967).

إفريقيا ما دام يُنظر إليها إيجابياً كمطقة انتفعت من التحديث الحضاري الذي وفّره الكولوبالية التاريخية؛ أما إذا تُنظر إليها الأفارقة على أنها لا تزال تعاني من إرث الإمبراطورية فيسعي عندئذٍ إعادتها إلى حجمها، وإظهار أنها أدنى في جوهرها، وأنها قد نكست منذ أن غادرها الرجل الأبيض. والحال، أنه ليس ثمة افتقار إلى البلاغة التي تعزّز هذه النظرة، الأمر الذي يتجلى، مثلاً، في عمل باسكال بروكنر دموع الرجل الأبيض، وروايات ف. س. نايبول، والمقالات الصحفية التي نشرها مؤخراً كونور كروز أوبراين.

ونحن، كمواطنين ومثقفين داخل الولايات المتحدة، نتحمّل قسطاً من المسؤولية عما يجري بين الولايات المتحدة وبقية العالم، وهي مسؤولية لا يمكن بأيّ حال من الأحوال التحرّر منها أو إيجازها بالإشارة إلى أن الاتحاد السوفيتي هو أسوأ. وحقيقة الأمر أننا مسؤولون عن هذا البلد وحلفائه، وقدرون تاليّ على أن نؤثر عليه، بطرائق لا تصحّ على الاتحاد السوفيتي. وذلك فإنّ علب أولاً أن نلاحظ بدقة كيف حلّت الولايات المتحدة في أفيري اللاتينية والوسطى، وكذلك في الشرق الأوسط، وأفريقيا، وآسيا، محلّ الإمبراطوريات الكبرى السابقة بوصفها القوة الخارجية المسيطرة، وليس هذا سوى أوضح لأمنه على هذا الصعيد.

ولسنا نبالغ إذ نقول إنّ السجلّ ليس بالطيب إذا ما نظرت فيه نظرة صدق وأمانة، أي إذا لم نقبل دون انتقاد تلك الفكرة التي مفادها أننا مخوّلون بسياسة تكاد تكون متسقة تماماً وتقضي بأن نحاول فرض نفوذنا، وسيطرتنا، وصبطنا على دول يفترض أن أهميتها، الضمنية أو المعلنة، بالنسبة للمصالح الأمية الأميركية هي تلك الأهمية الفاتكة. فليس ثمة قارة إلا وتدخّلت فيها الولايات المتحدة عسكرياً منذ الحرب العالمية الثانية وإلى الآن، وما بدأنا ندرسه الآن كمواطنين لا يعدو التعقيد والمدي الهائلين اللذين تتصف بهما هذه التدخلات، والعدد الضخم الذي يميّز الطرائق التي تجري بها، ومقدار التوظيف الوطني الهائل فيها. وحصول هذه التدخلات ليس محلّ شك، والأمر الهام، كما يقول وليام أبليمان وليامز، هو أن الإمبراطورية قد غدت طريقة حياة. واقتضاحات إيران غيّت المتواصلة هي جزء من هذه التدخلات المعقدة، مع أنه مما يجدر ملاحظته أن قطاعاً صغيراً وحسب من طوفان الإعلام والرأي الهائل هو الذي أبدى كبير اهتمام بواقعة أن سياساتنا الإيرانية والأميركية الوسطى - سواء تعلّقت باستثمار افتتاح جغرافي سياسي لدى «المعتدلين» الإيرانيين،

أم يدعم «مقاتلي الحرية» من عناصر الكونترا للإطاحة بالحكومة النيكاراغوية المنتخبة والدستورية الشرعية - هي سياسات إمبريالية صريحة وعارية.

لست أرغب في أن أبذل كثيراً من الوقت على هذا الوجه الواضح تماماً من أوجه السياسة الأميركية، ولذلك لن أورد أمثلة عليها ولن أنخرط في جدال سخيف حول التعريفات. وحتى لو اتفقنا، مثل كثيرين، على أن السياسة الأميركية الخارجية هي سياسة غيرية مبدئياً ومكرسة لأهداف لا غبار عليها مثل الحرية والديمقراطية، فإنه يبقى هنالك ثمة مجال كبير للموقف المتشكك أليس من الواضح أننا نكرر، كأمة، ما سبقتنا إلى فعله كل من فرنسا وبريطانيا، وإسبانيا والبرتغال، وهولندا وألمانيا؟ ألا ننزع، بالإقناع والقسر، إلى اعتبار أنفسنا في حل على نحو ما من تلك المعامرات الإمبراطورية الخسيسة التي سبقتنا بإشارتنا إلى منجزاتنا الثقافية الهائلة، وازدهارنا، وإدراكنا النظري والإستمولوحي؟ وعلاوة على ذلك، ألسنا نفترض من جانبنا أن قدرنا هو أن نحكم العالم ونفوده، في دور حصصنا به أنفسنا كجزء من مهمتنا في البرية؟

باختصار، إن ما هو مطروح أمامنا الآن على صعيد وطني، وفي البانوراما الإمبراطورية الكاملة، هو السؤال القلي والمثير للعنق المعنى لعلاقتنا بالآخرين؟ بالثقافات الأخرى، والدول الأخرى، والتواريخ الأخرى، والتجارب، والتراثات، والشعوب، والمصائر الأخرى. وصعوبة هذا السؤال تكمن في أنه ما من نقطة أفضلية يمكن أن يطرح منها خارج واقعة العلاقة بين ثقافات، بين قوى إمبراطورية وغير إمبراطورية متفاوتة، وبين آخرين مختلفين، ما من نقطة أفضلية يمكن أن تتيح للمرء ميزة إستمولوجية في أن يحكم، ويقوم، ويؤوّل بعيداً عن المصالح، والانفعالات، والتورطات الثقيلة التي تفرضها العلاقات الجارية ذاتها. فحين ننظر في الصلات بين الولايات المتحدة وبقية العالم، نكون من هذه الصلات، إذا حاز التعبير، وليس خارجها أو وراءها. وهذا ما يوجب علينا كمثقفين، وإنسانيين، ونقاد علمانيين أن نفهم دور الولايات المتحدة في عالم الأمم والقوة من داخل الواقعة، وكمساهمين فيها، وليس كمراقبين خارجيين منفصلين نرشف على مهل أكواب عسل أذهاننا، مثل أوليفر سميث في عبارة بيتس الرائعة.

ومن المؤكد الآن أن الجهود المعاصرة التي تقوم بها الأنثروبولوجيا الأوروبية والأميركية تعكس أحجيات المشكلة ومزلقها كما تنعكس الأعراض المرضية.

تاريخ هذه الممارسة الثقافية في أوروبا والولايات المتحدة ينطوي على واحد من العناصر المكونة الكبرى هو علاقة القوة غير المتكافئة بين المراقب الإثنوغرافي العربي الخارجي ومجتمع غير عربي بدائي، أو مختلف على الأقل لكنه أضعف بلا شك وأقل تطوراً. ويستقرئ روديارد كيبليغ في كيم المعنى السياسي لهذه العلاقة ويجسده بأمانة فنية استثنائية في شخص الكولونيل كريتون، وهو إثنوغرافي تقع على عاتقه مهمة مسح الهند، كما يرأس الاستخبارات هناك تلك اللعبة الكبرى التي ينتمي إليها كيم الشاب وهذا التشخيص الروائي الإشكالي المسبق هو ما تستعيده الأنثروبولوجيا الغربية الحديثة وتمتصه في الأعمال التي صدرت مؤخراً لمنظرين يعتنون بالتناقض الذي يكاد أن يكون مستعصياً بين واقعة سياسية قائمة على القوة ورغبة علمية وإنسانية في فهم الآخر على نحو تأويلي ومتعاطف بطرائق لا تكتنفها القوة أو تحددها على الدوام.

أما بشأن نجاح هذه الجهود أو إخفاؤها، فتلك مسألة أقل أهمية من واقعة أن ما يميز هذه الجهود، وما يجعلها ممكنة هو ضرب من إدراك الوضعية الإمبراطورية يتسم بأنه بالغ الارتباك على الرغم من تخفيه وتكرره، كما يتسم في النهاية بأنه شامل ومحتوم. ذلك أن ما من سبيل أعلمه بههم العالم من داخل ثقافتنا (وهي، بالمناسبة، ثقافة يقف حلمها تاريخ طويل من الإبادة والإدمج) من دون أن نفهم أيضاً التنازع الإمبراطوري ذاته وهذه كما أرى واقعة ثقافية ذات أهمية سياسية وتأويلية استثنائية، لأنها الأفق الحقيقي الذي يحدد، والشرط الذي يمكن على نحو ما تلك المفاهيم التي كانت مستبدو من دونه مجردة وبلا أساس مثل «الأخرية» و«الاختلاف». فالمشكلة الفعلية التي لا تني تطرح ذاتها علينا هي العلاقة بين الأنثروبولوجيا بوصفها مشروعاً جارياً والإمبراطورية بوصفها شأنًا جارياً.

وما إن يعاد طرح المشكلة الدنيوية المركزية ذلك الطرح الصريح لكي يُنظر فيها، حتى نجد أن ثلاثاً من القضايا الفرعية تطرح ذاتها لكي يعاد تفحصها مع تلك المشكلة المركزية. والقضية الأولى، التي سبق أن أشرت إليها، هي الدور التكويني الذي يقوم به المراقب «الأنثرو» أو الذات الإثنوغرافية، التي لا تنفصل مكانتها، وحقل نشاطها، ومحلها المتقل عن القيد المربك الذي تفرضه العلاقة الإمبراطورية ذاتها. والقضية الثانية هي التوزع الجغرافي وصورته الداخلية البالغة، تاريخياً على الأقل، بالنسبة للإثنوغرافيا. فلطالما كان الباعث الجغرافي [أو المكاني] بما له من أهمية

عميقة في كثير من بنى الغرب الثقافية مفضلاً لدى النقاد على الأهمية التي تنسب بها الزمنية. بيد أنني أرى أنَّ الإمبراطورية ذاتها، فضلاً عن كثير من أشكال التاريخ، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والبنى القانونية الحديثة، ما كانت لتقوم من دون تلك السيرورات الفلسفية والتخييلية الهامة التي تعمل عملها في إنتاج المكان، وحيارته، وإخضاعه، واستيطانه. وهذا ما ألفت عليه الضوء كتبٌ متفاوتةً أشدَّ التفاوت مؤخراً مثل كتاب نزل سميت التطور اللامتكافي، أو كتاب راناجيت جحا قانون الملكية في النغال، أو كتاب ألفرد كروسبي الإمبريالية البيئية، وهي أعمال تستكشف السبل التي ينتج بها القرب والعُد دياميةً فُتِحَ وتحويلٌ تقتحم الصور المنعزلة التي ترسم للعلاقة بين الذات والآخر وتفرض نفسها عليها وما نَحده في الإثنوغرافيا هو ممارسة سلطة مطلقة في فرض الضغط والسيطرة على الجغرافيا. أما القضية الثالثة فهي قصة الأسرار الثقافي، وسلاح العمل العلمي أو البحثي المنتمي إلى فرع معرفي عن ميدان الباحث أو البَحْثَة الخاص سبباً وعن حلقتها أو حلقتها المهنية ونفاذه إلى ميدان وضع السياسات وسببها، وإلى ميدان آخر لا يقل أهمية هو ميدان تداول التمثيلات الإثنوغرافية الصارمة بوصفها صورا إعلامية عامة تعزز تلك السياسات. فكيف يمكن لعمل على نقابات، ومحرمات، وشعوب بعيدة أو بدائية أو «أخرى» في أميرك الوسطى، وإفريقيا، والشرق الأوسط، وأجزاء شتى من آسيا، أن يعدّي سيرورات التبعية، أو السيطرة، أو الهيمنة السياسية الفاعلة أو يرتبط بها، أو يعوقها، أو يعززها؟

ثمة مثالان، هما الشرق الأوسط وأميركا اللاتينية، يوفران أدلةً على اتصال مباشر بين البحث العلمي المتخصص في «مطقة» ما والسياسة العامة، وتعمل فيهما التمثيلات الإعلامية على تعزيز استخدام القوة والوحشية، وليس التعاطف والتفاهم، ضدَّ المجتمعات المحلية. فالخطاب العام يكاد لا يكف اليوم عن قرن «الإرهاب» بالإسلام، ذلك الدين الباطني أو الثقافة الباطنية المستغلقة على معظم البشر، لكنها اتخذت في السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية، وبعد حركات التمرد اللبنانية والفلسطينية المختلفة) شكلاً مهدداً ومنزراً بالخطر أضعت عليها النقاشات «المتفهمة» التي تناولتها⁽¹⁾. ففي العام 1986، صدرت مجموعة من المقالات حررها بنيامين

(1) I have discussed this in my book *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World* (New York: Pantheon

نتيها هو (الذي كان آنذاك سفيراً لإسرائيل في الأمم المتحدة)، عنوانها الإرهاب: كيف يمكن للغرب أن يعوز، احتوت ثلاث مقالات لمستشرقين متخصصين، أقسموا جميعاً أغلط الأيمان أن ثمة صلة بين الإسلام والإرهاب. وما أسفر عنه هذا النمط من السّجال كان في الواقع ضرباً من الموافقة على قصف ليبيا، وعلى مغامرات مماثلة بذلك النوع من التقى الفجّ، نظراً لما سبق للجمهور أن سمعه على ألسنة الخبراء في الإعلام المطبوع والمرئي من أنّ الإسلام يكاد أن يكون ثقافة إرهابية⁽¹⁾. أمّا المثال الثاني فيتعلّق بالمعنى الشعبي الذي يفضي على كلمة «الهنود» في الخطاب الذي يتناول أميركا اللاتينية، خاصة مع تعزيز الاقتتان بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعباً بدائياً ومتخلفاً على نحو لا رجعة عنه والعنف الشعائري). ويقوم التحليل الشهير الذي أجراه ماريو فارغاس ليوسا لمجزرة راح ضحيتها صحفيون بيروفيون في الأنديز (تحقيق في الأنديز: كتاب أميركي لاتيني يستكشف الدروس السياسية في مجررة بيروفية). في النيويورك نايمز ماغازين، 13 تموز 1983) على سرعة تأثر هود الأنديز بأشكال من القتل العشوائي باللغة الفظاعة؛ حيث نجد أنّ نشر فارغاس ليوسا يمجّ بمباراب عن الشعائر الهندية، والتخلف، والثبات الموقع للكتابة في النفس، وكلّ ذلك مستند إلى السلطة النهائية التي تحوزها التوصيفات الأنثروبولوجية؛ بل إنّ عدداً من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاء في الفريق الذي استقصى تلك المجزرة (وكان فارغاس ليوسا على رأسهم). وأهمية هذه القضايا ليست نظرية وحسب بل يومية عادية أيضاً. فالإمبريالية، أو السيطرة على المناطق والشعوب ما وراء البحار، تتطور في متّصل يشتمل على توارخ متصوّر شتّى، وممارسات وسياسات راحنة عديدة، ومسارات ثقافية لها حركاتها المختلفة. غير أنّ في العالم الثالث قدراً كبيراً من الأدبيات التي تطلق تجاه المختصّين الغربيين في الدراسات المناطقية، وكذلك تجاه الأنثروبولوجيين والمؤرّخين، سجلاً نظرياً وعملياً حاراً ومشوباً. والوجهة هي جزء من جهد التفتيح

Books, 1981). See also "The MESA Debate: The Scholars, the Media and the Middle East," *Journal of Palestine Studies* 16 (Winter 1987): 85 – 104

(1) See *Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question*, ed. Edward W. Said and Christopher Hitchens (London: Verso, 1988), pp.97 – 158.

ما بعد الكولونيالي الرامي إلى استعادة التراثات، والتواريخ، والثقافات من الإمبريالية، وهي أيضاً سبيلٌ لدخول مختلف الخطابات العالمية على قدم المساواة. وتخطر في ذهن هنا أعمال أنور عبد الملك وعد الله العروبي، وأعمال أناس مثل مجموعة دراسات التابع، وسي. ل. ر. جيمس، وعلي مازروبي، ونصوص مختلفة مثل إعلان باربادوس عام 1971 (الذي يتهم الأنثروبولوجيين مباشرة بالعلموية، والانعاق، والانتهازية) وكذلك تقرير الشمال - الجنوب ونظام المعلومات الجديد. ولا يصل في العادة سوى قلة قليلة من مثل هذه المواد إلى الحجرات الداخلية في المراكز المتربولية حيث يجري النقاش العام حول الفروع المعرفية أو الخطابات. وبدلاً من ذلك، فإن الغربيين المختصين بإفريقيا يقرؤون الكتاب الأفارقة كمادة مصدرة لأبحاثهم، ويتعامل الغربيون المختصون في شؤون الشرق الأوسط مع النصوص العربية أو الإيرانية كأدلة رئيسية في أبحاثهم، أمّا الماشدات المشرقة، بل الملحاحة، التي ينطوي عليها الحبال والمشاركة الفكرية الصادرين عن المستعمرين السابقين غالباً ما تترك دون أن يلتفت إليهما.

وفي مثل هذه الحالات لا مخلص من القول إن رواج التوصيفات الثقيلة والأجناس المشوشة إنما يعمل على سد الطرق أمام صحة الأصوات في الخارج التي تطالب بأن ينظر فيما تقوله عن الإمبراطورية والسيطرة. فوجهة النظر المحلية، على الرغم من الطريقة التي غالباً ما تصور بها، ليست واقعة إثنوغرافية وحسب، وليست بناءً تأويلياً بصورة رئيسية أو حتى بصورة مبدئية؛ فهي إلى حد بعيد مقاومة خلافية مستمرة، ومنتهية، وممتدة للأنثروبولوجيا ذاتها كمرع علمي وكمارسة (بوصفها ممثلة قوة «خارجية»)، أي للأنثروبولوجيا ليس بوصفها نصاً بل بوصفها ذلك الفاعل الذي غالباً ما يسهم بصورة مباشرة في ترسيخ السيطرة السياسية.

ومع ذلك، فإن هنالك محاولات لافتة وإن تكن إشكالية لإقرار الآثار التي يمكن لإدراك ذلك أن يربتها على العمل الأنثروبولوجي الجاري فكتاب ريتشارد برايس أول مرة يدرس شعب الساراماكا في سورينام، الذين تمثل أسلوبهم في البقاء على قيد الحياة بفص ما هو في الحقيقة معرفة سرية بما يدعونه أول مرة وإشاعتها بين الجماعات؛ ذلك أن أول مرة، أي حوادث القرن الثامن عشر التي أعطت الساراماكيين هويتهم القومية، كانت قد أحيطت وحصرت، وحُرست. وييدي برايس حسامية واضحة في فهم هذا الشكل من مقاومة الضغط الخارجي، ويسجله

على نحو مُحْتَرَس ودقيق. إلا أنه حين يطرح «السؤال الأساسي عِماً إذا كان نشر المعلومات التي تستمد جزءاً من قوتها الرمزية من كونها سرية لا يفيد المعنى ذاته الذي تنطوي عليه هذه المعلومات، فإنه لا يتوقف إلا قليلاً عند القضايا الأخلاقية المزعجة، لكي يواصل من ثم نشر المعلومات السرية كيما اتفق⁽¹⁾. ونجد مشكلة مماثلة في كتاب جيمس. سي. سكوت البارز أسلحة الضعفاء: أشكال المقاومة الفلاحية اليومية، حيث يقوم سكوت بعمل لامع حين يبين أن الروايات الإثنوغرافية لا تقدم، ولا يمكنها في الحقيقة أن تقدم، نسخة كاملة وطبق الأصل من مقاومة الفلاحين للتجاوزات والتعدييات القادمة من الخارج، حيث ترمي الاستراتيجية الفلاحية (التلكر، والتأخر، والمعاجاة، واتقطاع التواصل، وما إلى ذلك) إلى عدم الامتثال للسلطة⁽²⁾. ومع أن سكوت يقدم رواية لامعة - سواء من الناحية التجريبية أم النظرية - عن مقاومة الهيمنة في الحياة اليومية، إلا أنه يبخس هو أيضاً تلك المقاومة ذاتها التي يعبر عن إعجابه بها واحترامه لها، وذلك عبر كشفه بمعنى ما عن أسرار قوتها. ولست أذكر سرايس وسكوت هنا لكي اتهمهما بأي حال من الأحوال (فأنا أبعد ما يكون عن ذلك، لأن كتابهما ينطريان على قيمة فائقة) بل لكي أشير إلى بعض التناقضات والمعارقات النظرية التي تواجهها الأنثروبولوجيا.

كما سبق أن قلته وكما سبق أن لاحظ كل أنثروبولوجي أعمق الفكر في التحديات النظرية التي باتت الآن بالغة الوضوح، فإن ثمة قدراً كبيراً من الاستمارة من الميادين القريبة، ومن النظرية الأدبية، والتاريخ، وما إلى ذلك الأمر الذي يعود نوعاً ما إلى أن قسماً كبيراً من كل ذلك قد تجنب القضايا السياسية لأسباب مفهومة، حيث الكلام على الشعرية أسهل بكثير من الكلام على السياسة. غير أن الأنثروبولوجيا راحت ترى، بالتدرج، على أنها جزء من كل تاريخي أكبر وأشدّ تعقيداً، وأوثق ارتباطاً بترسيخ القوة العربية مما كان يعترف به في الماضي. ومن

(1) Richard Price, *First — Time: The Historical Vision of an Afro — American People* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), pp.6, 23.

(2) James C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985), pp.278 — 350. See also Fred R. Myers, "The Politics of Representation: Anthropological Discourse and Australian Aborigines," *American Ethnologist* 13 (Feb.1986): 138 — 153.

الأمثلة اللاحقة على نحو خاص عمل جورج ستوكينغ وكورتيس. م. هنسلي الذي صدر مؤخراً⁽¹⁾، وكذلك أيضاً تلك الأعمال المختلفة التي قلّمها كلٌّ من طلال أسد، وبول راينو، وريتشارد فوكس. واعتقادي أنّ إعادة الارتباط أو التحالف هذه تتصل، في قراراتها، بما اكتسبناه من فهم جديدٍ ويعيدُ عن الشكلائية للإجراءات السردية، وبإدراكٍ أشدَّ تطوراً للحاجة إلى أفكار حول الممارسات البديلة والطارئة المضادة للسيطرة.

لقد احتلَّ السرد الآن في العلوم الإنسانية والاجتماعية تلك المكانة التي تُمثل نقطة التقاء ثقافية كبرى. وما من أحدٍ وقع على عمل رياتو روزالندو البارز إلا وقَدَّر هذه الواقعة حقَّ قدرها. وكان عمل هايدن وايت ما وراء التاريخ رائداً في تبيان أنّ السرد تحكمه المجازات والأشكال اللاغية - الاستعارية، الكناية، الكناية الجزئية، المفارقة الساعرة، والأمثلة الرمزية أو الألعورية وما إلى ذلك - التي نظّمت بدورها بل وأنتجت أشدَّ مؤرّخي القرن التاسع عشر نفوذاً، أولئك الرجال الذين افترضوا أنّ عملهم التاريخي قد قدّم التصورات الفلسفية ولأو الإيديولوجية التي دعمتها الوقائع التجريبية. فقد نزع وايت صدارة كلِّ من الواقعيّ والمثاليّ، ثمَّ أحلَّ مكانهما الإجراءات السردية والألسنية اللادعة التي تتبعها السس الشكلية الكونية. وما بدا رغباً عن تفسيره، أو عاجزاً عنه، هو ما عبّر عنه المؤرّخون من ضرورة السرد والتلفّظ إليه، فلماذا لجأ ياكوب بوركهارت وماركس، على سبيل المثال، إلى استخدام البنى السردية (وليس البنى الدرامية أو التصويرية) أصلاً، وأضفيا عليها نبرات مختلفة عمِلَتْ على شحّنها، بالنسبة للتأريخ، باستجابات وحمولات متنوعة تماماً. كما قام منظرون آخرون - مثل فريدريك جيمسون، وبول ريكور، وتزفيتان تودوروف - باستكشاف خصائص السرد الشكلية في أطر اجتماعية وفلسفية أوسع من تلك التي استخدمها وايت، ويتّوا في أن معاً مساحة السرد وأهميته في الحياة الاجتماعية ذاتها. وبذلك تحوّل السرد من نموذجٍ أو نمطٍ شكليّ إلى نشاط يتلاقى فيه كلٌّ من السياسة، والتراث، والتاريخ، والتأويل.

(1) See George W. Stocking Jr., *Victorian Anthropology* (New York: Free Press, 1987); and Curtis M. Hinsley, Jr., *Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology, 1846 — 1910* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1981).

والسرد بوصفه موضوعاً للنقاش النظري والأكاديمي الأحدث، كان قد تصادم بالطبع مع السياق الإمبراطوري. فالقومية، سواء كانت منبثقة أم جديدة، إنما تشبّت بالسرديات في بنائها، أو تمثلها، أو إقصائها، هذه الطبعة أو تلك من طبعات التاريخ. وهذا ما يوضحه على نحو وافي وأسر كتاب بندكت أندرسون جماعات متخيلة، وكذلك مختلف المساهمين في كتاب اختراع التراث، الذي عمل على تحريره كل من إريك هويسباوم وتيرنس رينجر. وكذلك فإن مفهومَي الشرعية والسوا - كما تبدّيا، مثلاً، في النقاشات الأخيرة حول «الإرهاب» و«الأصولية» - قد عمّلا إنما على إضفاء الطابع السردّي على أشكال الأزمة أو على إنكاره عليها. فحين تصوّر نمطاً معيناً من الحركة السياسية في أفريقيا أو آسيا على أنه «إرهابي» فإنك تُنكر عليه العاقبة السردية، أما حين تمنحه مكانة سوية (كما في نيكاراغوا أو أفغانستان) فإنك تفرض عليه الشرعية التي يتسم بها سرد كامل. هكذا أُنكرت الحرية على شعب (نا)، ولذلك فقد نظم عسّه، وتسلّح، وقاتل، ونال الحرية؛ أما شعب (هم) فهو مجموعة من الإرهابيين الأشرار بلا داع أو (مسرّوخ). وهذا ما يجعل السرديات جائزة سياسياً وإيديولوجياً لطرف معين، وعكس ذلك لطرف آخر⁽¹⁾.

ومن ثمّ فقد كان السرد محلّ نقاش في الأدبيات النظرية التي تناولت ما بعد الحداثة، وباتت تشكّل الآن كتلة ضخمة، يمكن أن نرى أيضاً أنّ لها صلة بالجدال السياسي الراهن. فأطروحة جان فرانسوا ليوتار تجد أنّ السرديات الكبرى، كسردية التحرر أو سردية التنوير، قد فقدت القوة التي كانت تمنحها الشرعية، وحلّت محلّها الآن سرديات محلية صغرى (petits recites) تقوم شرعيتها على الأداء، أي على قدرة المستخدّم على التلاعب بالسنن بغية إنجاز المطلوب⁽²⁾. وهذه حالة لطيفة سلسلة القياد وممكنة التّنزّل، حصلت بحسب ليوتار لأسباب أوروبية أو غربية صرفة: هي فقدان السرديات الكبرى ما كانت تتسم به من القوة. غير أننا حين نؤوّل سجلات

(1) See Edward Said, "Permission to Narrate," London Review of Books (Feb.16 - 29, 1984): 13 - 17.

(2) See Jean — Francois Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Theory and History of Literature, vol. 10 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp.23 - 24.

ليوتار تأويلاً أوسع قليلاً، بوضع ذلك التحول في إطار الدينامية الإمبراطورية، نجد أنه يكف عن الظهور بمظهر التفسير ويبدو بدلاً من ذلك كواحدٍ من الأعراض. فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبي، وعن عواقب الحداثة - والتحديث - الأوروبيين في العالم المستعمر⁽¹⁾. وبذلك تقف ما بعد الحداثة، بما تتسم به من جماليات الاقتباس والحنين وغياب المفاضلة، متحللةً من تاريخها، الأمر الذي يعني أن تقسيم العمل الفكري، وحصر الممارسات ضمن حدود الفروع المعرفية الواضحة، ونزع التيسيس عن المعرفة هي أمور يمكن أن تجري بحسب المشيئة إلى هذا الحد أو ذلك.

والشيء اللافت في مجال ليوتار، وربما السبب الحقيقي لشعبيته الواسعة هو أنه لا يسيء فحسب قراءة التحدي الكبير الذي يواجه السرديات الكبرى وما يجعل قوتها تبدو الآن هامة بل يسيء تمثيله أيضاً. ففقدان السرديات الكبرى شرعيتها يعود بدرجة كبيرة إلى أزمة الحداثة، التي نأست على معارضة تأملية أو تجمدت فيها لأسباب من بينها ما شهدته أوروبا من ظهور مزيج لـ (آخرين) شتى، كان الميكان الإمبراطوري أصلهم الحقيقي ومصدرهم وفي أعمال ت. س. إليوت، وجوزيف كونراد، وتوماس مان، ومارسيل بروست، وفيرجينيا وولف، وعزرا باوند، و د. ه. لورنس، وجيمس جويس، وأ. م. فورستر، تقرن المغايرة والاختلاف بصورة منهجية إلى الغرباء الذين اقتحموا مجال الرؤية، سواء كانوا نساءً أم محليين أم شاذين جنسياً، لينحدوا ويقاوموا التواريخ، والأشكال، وأنماط التفكير المتربولة القارة. وقد ردت الحداثة على هذا التحدي بالسخرية الشكلية الثقافية عاجزة عن أن تقول نعم، ينبغي أن نُقلع عن السيطرة، أو لا، سوف نواصل مهما يكن الأمر: فالسلبية التأملية التي تعي ذاتها تحوّل ذاتها، كما لاحظ جورج لوكاش على نحو ثاقب، إلى إيماعات مشلولة من العجز الذي أضفي عليه طابع جمالي⁽²⁾، كما هو

(1) See Irene L. Gendier, *Managing Political Change: Social Scientists and the Third World* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1985).

(2) George Lukacs, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trans. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), pp. 126 – 134.

الحال، مثلاً، في نهاية رحلة إلى الهند حيث يلاحظ فورستر، ويثبت التاريخ، وجود صراع سياسي بين الدكتور عزيز وفيلدنج - إخضاع بريطانيا للهند - لكنه لا يستطيع أن ينصح لا بإزالة الاستعمار ولا بمواصلته. «لا، ليس بعد، ليس الآن، ذلك كل ما يمكن لفورستر أن يحشده على طريق الحل»⁽¹⁾.

وباختصار، كان مطلوباً من أوروبا والغرب أن يأخذوا الآخر على محمل الجد. وهذه، باعتقادي، هي مشكلة الحدثة التاريخية الجوهرية. فالتابع والمختلف تكوينياً أفصحاً على حين غرة ذلك الإفصاح المتفجر في الموقع ذاته من الثقافة الأوروبية، حيث كان يمكن التمويل في السابق على الصمت والامتنال للإلزامهما السكينة والهدوء. ننظر في تحول الحدثة التالي والأشد سوءاً كما يمثل له التعارض بين ألبير كامو وفرانز فانون في كتابتهما كلهما عن الحرائر. فالعرب في الطاعون والغريب كانت لا اسم لها **تستعمل** كحلفية للميتافيزيقا الأوروبية المتسمة بالعظمة والآهة التي يستكشفها كامو، ويسعى أن تذكر أنه أكر في وقائع جزائرية وجود أمة جزائرية⁽²⁾. أما فانون فيعرض على أوروبا أن تلعب «le jeu irresponsable de la belle au bois dormant» في سرد مصاد بارغ، هو سيرورة التحرر الوطني⁽³⁾. وعلى الرغم من المرارة والمنب في عمل فانون، فإن هدف هذا العمل هو إجبار المتروبول الأوروبي على أن يفكر في تاريخه سوياً مع تاريخ المستعمرات التي أخذت تستيقظ من الغيبوبة القاسية والهمود المسيء اللذين فرضتهما السيطرة الإمبراطورية التي

(1) The argument is made more fully in my book *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1994).

(2) Albert Camus, *Actuelles*, III: *Chronique algérienne*, 1939 — 1958 (Paris: Gallimard, 1958), p.202: "Si bien disposé qu'on soit envers la revendication arabe, on doit cependant reconnaître qu'en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle. Il n'y a jamais eu encore de nation algérienne. Les Juifs, les Turcs, les Italiens, les Berbères, auraient autant de droit à réclamer la direction de cette nation virtuelle."

(3) Fran Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris: F. Maspero, 1976), p.62.

«نقاس بيوصله الألم»، كما تقول عبارة إيميه سيزار⁽¹⁾. فما يقوله قانون هو أن سرديتي التوير والتحرر الغريبتين، وحدهما، ومن دون الاعتراف الواجب بالتجربة الكولونيالية، يتكشفان عن قدر كبير من النفاق الشديد؛ وبذلك تصير الركيزة اليونانية - الرومانية هباءً منثوراً.

واعتقادي، أننا نحرف الجدة الهائلة في رؤية قانون الجامعة - التي أفادت على نحو أعمى في تركيبتها من كل من دفتر العودة إلى الوطن الأم لإيميه سيزار، والتأريخ والرعي الطبقي لجورج لوكاش - إن لم نشدّد كما فعل هو نفسه، على الاندماج بين أوروبا ومجالها الإمبراطوري وعملهما معاً في سيروية إزالة الاستعمار. فتمودج العالم ما بعد الإمبراطوري الذي يقدّمه قانون، مثل سيزار وسي. ل. ر. جيمس، يعتمد على فكرة مصير جمعيّ وتعديّ يضمّ البشر جميعاً، غربيين وغير غربيين على حدّ سواء. وكما يقول سيزار: «لا يزال على الإنسان أن يتغلب على جميع التحريمات المنغرفة في أعماق حميته، وليس لمرق أن يحتكر الجمال، والذكاء، والقوة/ وثمة متسع للجميع في موعد النصر»⁽²⁾.

هكذا: فلننمّن النظر في السرديات معاً ضمن السياق الذي يوفّره تاريخ الإمبريالية، ذلك التاريخ الذي انطوى في أساسه على نزاع بين الأبيض وغير الأبيض راح يبرز بصورة غنائية في سرد التحرر المضاد والجديد والجامع. وما أودّ قوله هو إن هذا هو وضع ما بعد الحداثة الكامل، الذي كانت رؤية ليوتار فاعلة الذاكرة أضيّق من أن تحيط به تلك الإحاطة الواقية. وما هو التمثيل يستعيد أهميته ودلالته من جديد، لا بوصفه مارقاً أكاديمياً أو نظرياً وحسب بل بوصفه خياراً سياسياً. فالكيفية التي يمثل بها الأنثروبولوجي وضع فرعه أو فرعها هي في أحد مستوياتها بالطبع، مسألة لحظة محلية، أو شخصية، أو اختصاصية. غير أنها في حقيقة الأمر جزء من كلّ، هو مجتمع المرء، الذي تتوقف هيئته وميله على الوزن التأكيدي التراكمي أو الرادع والمعارض المكوّن من سلسلة كاملة من مثل هذه الخيارات. فلماذا ما كنا

(1) Aime Cesaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (Notebook of Return to the Native Land). The Collected Poetry, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 76, 77.

(2) Ibid

نلتبس في البلاغة ملجأً من عجزنا أو قصورنا أو عدم اكتراثنا، علينا عندئذ أن نكون مهينين أيضاً للإقرار بأن مثل هذه البلاغة تسهم في النهاية في هذا الميل أو ذاك. فالتمثيلات الأنثروبولوجية تتوقف على عالم الممثل بقدر ما تتوقف على مَنْ أو ما يجري تمثيله.

ولست أحسب أن التحدي المناهض للإمبريالية الذي مثله فانون وسيزار أو أضرابهما قد تمت ملاقاته بأي حال من الأحوال؛ أو أننا قد أخذناهما على محمل الجد كنماذج أو تمثيلات للجهود الإنسانية في العالم المعاصر. والواقع أن فانون وسيزار - وأنا أتكلّم عليهما هنا كتمطين بالطبع - قد أثارا على نحو مباشر سؤال الهوية والمكر الهوياتي؛ ذلك الشريك السري للتفكير الأنثروبولوجي الحالي في «الأخرية» و«الاختلاف». مما طله فانون وسيزار من أضرابهما، حتى في أوج احتدام الصراع، هو التخلّي عن الأفكار الثابتة المرتبطة بالهوية القارة والتحديد الثقافي الموثوق. وقد قالوا تعمرُوا واحتلموا لكي يمكن لمصيركم كشعوب مستعمرة أن يتغيّر ويختلف؛ وذلك هو السبب في أن القومية، على الرغم من ضرورتها الواضحة، تبقى ذلك العدو أيضاً وليس بمفدوري أن أقرّر ما إذا كان من الممكن الآن للأنثروبولوجيا بوصفها أنثروبولوجيا أن تتعبّر وتختلف، أي أن تنسى ذاتها وتغدو شيئاً آخر كسبيل للردّ على التحدي الذي أطلقته الإمبريالية ومعارضوها. ولعلّه لا يسع الأنثروبولوجيا كما عرفناها إلا أن تواصل وقوفها في طرفٍ واحدٍ من طرفي القسمة الإمبراطورية، فبقى هناك كشريك في السيطرة والهيمنة.

ومن جهةٍ أخرى، فإن بعض الجهود الأنثروبولوجية التي بذلت مؤخراً في إعادة تفحص فكرة الثقافة ذلك التفحص النقدي الشامل ربما تكون قد بدأت بحكاية قصةٍ أخرى. فحين نكفّ عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات وأتباعها على أنها متماسكة تماماً، ومتزامنة كلياً، ومتوافقة على الإطلاق، وننظر إلى الثقافات على أنها تلك الحدود النفوذة والدفاعية، إجمالاً، بين الكيانات السياسية، فإن وضعاً واعداً سوف يبرز. ذلك أن النظر إلى الآخرين لا بوصفهم متعنين أنطولوجياً بل بوصفهم مكونين تاريخياً كقبيل بأن يجتث التحيزات الحصرية الإقصائية التي غالباً ما نسبها إلى الثقافات، وإلى ثقافتنا على وجه الخصوص. وعندنا يمكن للثقافات أن تمثّل

كمناطق سيطرة أو خضوع، تذكّر ونسيان، قوة أو تبعية، إقصاء أو مشاركة، وكل ذلك يجري في التاريخ العالمي الذي هر بيتشا ووسطنا⁽¹⁾. ولذلك فإنّ المنفى، والهجرة، وعبور الحدود تجارب يمكن أن توفر لنا أشكالاً سردية جديدة، أو سبلاً أخرى لحكاية الحكايات، كما يقول جون برغر. وليس لي أن أقرّر ما إذا كانت مثل هذه الحركات الجديدة تتيسر لأشخاص رؤيويين استثنائيين مثل جان جينيه أو لمؤرخين منخرطين مثل بازل ديفيدسون، ممن عمدوا على نحو فضائحي إلى خلط الحدود المشادة قومياً وانتهاكها، بأسهل مما تتيسر لأثروبولوجيين متخصصين. لكن ما أودّ قوله في جميع الأحوال هو أنّ ما تنطوي عليه مثل هذه الأمثلة من قوة محرّضة مرتبط ذلك الارتباط الوثيق والمذهل بجميع العلوم الإنسانية والاجتماعية وهي تواصل مقاومة العشرات الهائلة الباحمة عن الإمبراطورية. ■

ARCHIVE

(1) See Raymond Williams, *Problems in Materialism and culture: Selected Essays* (London: NLB, 1980), pp. 37 – 47.

سياسة الأدب

جاءك رانسير

ت: سهيل ابوفخر

ليست سياسة الأدب سياسة الكُتّاب. وهي لا ترتبط بالتزاماتهم الشخصية في الصراعات السياسية أو الاجتماعية لعصرهم. كما أنها لا ترتبط بطريقة تصويرهم للبني الاجتماعية والحركات السياسية والهويات المختلفة في كتبهم. إن عبارة سياسة الأدب تفترض أن يقوم الأدب بممارسة السياسة بوصفها أدباً. وهي تفترض أنه لا مكان للنسؤول فيما إذا كان على الكُتّاب أن يمارسوا السياسة أم أن ينزلوا أنفسهم لنقاء فنهم؛ بل إن لدى هذا النقاء نفسه ما يربطه بالسياسة. كما تفترض وجود صلة جوهرية بين السياسة بوصفها شكلاً خاصاً من الممارسة الجماعية والأدب بوصفه ممارسة محددة لفن الكتابة.

إن طرح المشكلة على هذا النحو يلزمنا بتوضيح المصطلحات. سأقوم بذلك باختصار أولاً فيما يتعلق بالسياسة. فنحن نخلطها غالباً مع ممارسة السلطة والنضال من أجل السلطة. بيد أنه لا يكفي أن تكون هناك سلطة كي تكون هناك سياسة. حتى إنه لا يكفي أن تكون هناك قوانين تنظم الحياة الجماعية؛ بل يجب أن يكون هناك تمثيلٌ لشكل محدد للمجتمع. والسياسة هي تكوين دائرة من خبرة خاصة يتم فيها

تعيين بعض الأهداف المشتركة ويُنظرُ إلى بعض الأشخاص على أنهم قادرون على تحديد هذه الأهداف وسوق الحجج بشأنها. لكن هذا التكوين ليس معطىً ثابتاً يستند إلى ثابتة إنثروبولوجية، فالمعطى الذي تستند السياسة إليه هو مشار جدل دائماً. وقد أكدت عبارة أرسطاطاليسية شهيرة أن البشر كائنات سياسية لأنهم يتمتعون بالكلمة التي تتيح لهم الاشتراك في الصواب والخطأ، في حين أن الحيوانات تتمتع بالصوت الذي يعبر عن الفرح أو الألم فحسبه غير أن المسألة كلها تكمن في معرفة من هو القادر على التمييز بين ما هو كلمة حاسمة وما هو تعبيرٌ عن الانزعاج. وبمعنى ما، فإن النشاط السياسي كله جدلٌ من أجل تمييز ما هو كلمة مما هو صرخة، ومن أجل رسم الحدود الدقيقة التي من خلالها تثبت القدرة السياسية نفسها. وللهولاء الأولى تعرض جمهورية أفلاطون أن الحرفيين ليس لديهم الوقت للقيام بأي شيء آخر سوى عملهم؛ ذلك أن شغلهم ودوامهم وقدراتهم التي تتكيف معهما تمنعهم من الوصول إلى هذا الترف الذي يشكله النشاط السياسي. والحال كذلك، فإن السياسة تبدأ تحديداً عندما يتم طرح هذا المستحيل على بساط البحث؛ أي عندما يأخذ هؤلاء الذين ليس لديهم الوقت للقيام بأي شيء آخر سوى عملهم - يأخذون هذا الوقت الذي لا يملكونه كي يشنوا أنهم كائنات ناطقة تنتمي إلى عالم مشترك، وأنهم ليسوا مجرد حيوانات غاضبة أو منالمة. إن هذا التوزيع وإعادة التوزيع للفضاءات والأزمنة والأمكنة والهويات والكلمة والصرخة والمرئي واللامرئي يشكلان ما أدعوه تقاسم المحسوس. وإن النشاط السياسي يعيد تمثيل تقاسم المحسوس، فهو يدخلُ إلى الحلبة المشتركة أهدافاً وأشخاصاً جديدين، وهو يجعل مرتباً ما كان غير مرتئي، ويجعلنا نصفي إلى هؤلاء الكائنات الناطقة الذين كنا نصفي إليهم سابقاً على أنهم حيوانات صاخبة.

تفترض عبارة «سياسة الأدب» إننا أن يتدخل الأدب، بما هو أدب، في هذا التقسيم للفضاءات والأزمنة والمرئي واللامرئي والكلمة والصرخة، وأن يتدخل في هذه العلاقة بين الممارسات وأشكال الرؤية وصيغ القول التي تقتطع عالماً أو عوالم مشتركة.

والمسألة الآن في أن نعرف ما معنى «الأدب بما هو أدب». ذلك أن كلمة «أدب» ليست مصطلحاً ظل يشير عبر التاريخ إلى مجمل منتجات فنون الكلام والكتابة. فهذه الكلمة لم تأخذ هذا المعنى الذي أصبح اليوم مبتذلاً إلا مؤخراً. وفي الفضاء

الأوروبي لم تبتعد هذه الكلمة عن معناها القديم الذي كان شائعاً لدى المثقفين والذي كان يشير إلى فن الكتابة نفسه، إلا في القرن التاسع عشر. وغالباً ما نُظِرَ إلى كتاب «مدمام دو ستايل» في الأدب منظوراً إليه في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية الصادر عام 1800 على أنه بيان عن هذا الاستعمال الجديد. ومع ذلك، فقد اجتهد كثير من النقاد في إيجاد صلة بين الأحداث والتيارات السياسية المحددة تاريخياً وبين مفهوم خالد للأدب. كما أراد آخرون أخذ تاريخية مفهوم الأدب بعين الحسبان. غير أنهم قاموا بذلك بصورة عامة في إطار صيغة حديثة، تحدد الحدائق الفنية بوصفها انقطاع كل فن عن خضوعه للدور الذي يجعل منه وسيلة للتعبير عن مرجع خارجي، وتركيزه على مادته الخاصة. لقد تم طرح الحدائق الأدبية إنَّما على أنها استخدام لازم⁽¹⁾ للغة يتعارض مع استخدامها التواصلية. وفي ذلك، من أجل تحديد العلاقة بين السياسة والأدب، معياراً إشكالي حذراً سرعان ما قُيِّد إلى معضلة: إما أن نقابل ما بين استقلالية اللغة الأدبية واستخدامها السياسي الذي يُنظر إليه على أنه يجعل من الأدب وسيلة، أو أن نؤكد بصورة قاطعة على الترابط الراسخ بين لزوم الأدب المنظور إليه بوصفه توكيد الأسقية المادية للدال، وبين العقلانية المادية للممارسة الثورية. وقد اقترح سارتر في كتابه «ما هو الأدب؟» نوعاً من اتفاق بالتراضي؛ إذ قابل بين اللزوم الشعري والتعدي الأدبي. وكان يقول إن الشعراء يستخدمون الكلمات على أنها أشياء. فعندما كتب رامبو «أي نفس بلا عيوب؟»، من الواضح أنه لم يكن يطرح أي تساؤل، لكنه كان يجعل من هذه الجملة مادة كثيفة شبيهة بسماء «تانتورية»⁽²⁾ الصفرى⁽³⁾. ليس هناك إدا من معنى نتكلم عنه بخصوص التزام الشعر. وفي المقابل فإن الكتاب يتعاملون مع الدلالات. فهم يستخدمون الكلمات على أنها أدوات تواصل، فيجدون أنفسهم ملتزمين، عن قصد أو عن غير قصد، في مهام بناء عالم مشترك.

(1) لازم أي مكلف بذاته ولا يتعدى لأي شيء آخر (المترجم).

(2) «تانتورية» فإن تشكيلي إيطالي عاش في القرن السادس عشر، وقام بأعمال السيكور لعند من الكائنات آنذاك (المترجم).

(3) جان بول سارتر، ما هو الأدب، جاليلو 1948 (المؤلف).

وللأسف أن هذا الاتفاق بالتراضي لم يرق بتسوية أي شيء. فبعد أن رُسخ سارتر التزام النشر الأدبي في استخدام اللغة نفسه، توجب عليه في الحال أن يفسر لماذا حوّل كتابٌ مثل «فلوير» وسيلة الاتصال الأدبي إلى غاية بحد ذاتها. مما اضطره لأن يجد سبب ذلك في التقاء العصاب الشخصي لدى فلوير الشاب مع الوقائع القائمة لصراع الطبقات في عصره. فكان عليه إذاً أن يبحث في الخارج عن تسييس الأدب الذي كان يزعم أنه أشاده في استخدامه الخاص للغة. وهذه الحلقة المفرغة ليست خطأً فردياً. فهي ترتبط بالرغبة في تكوين خصوصية الأدب اللغوية. وترتبط هذه الرغبة نفسها مع تبسيط الصيغة الحديثة للفنون. وهذه الصيغة ترمي لتكوين استقلال هذه الفنون على أساس ماديتها الخاصة. مما يستوجب إذاً المناداة بخصوصية مادية للغة الأدبية. بيد أنه يتضح بجلالة أنه لا يمكن العثور على هذه الخصوصية. ففي الواقع إن الوظيفة التواصلية والوظيفة الشعرية للغة لم تقطعا عن التشابك، إحداهما في الأخرى، سواء في الاتصال العادي الذي تكثر فيه الاستعارات أم في الممارسة الشعرية التي تعرف كيف تحرف لمصلحتها أقوالاً شائعة تماماً. إن بيت رامبو «أيُّ نفس بلا عيوب؟» لا يستدعي بالتأكيد أي نقص من النفوس التي تتوافق مع هذا الشرط. ولذلك يمكننا أن نستمتع مع سارتر أن الاستهزاء هنا «لم يعد دلالة بل مادة»⁽¹⁾. إن هذا التساؤل المزور يشترك في عدة ملامح مشتركة مع مفاهيم اللغة العادية. وهو لا يخضع إلى قوانين النحو فحسب بل إلى استخدام بلاغي شائع للجمل الاستهزامية والتعجبية الراسخة بصورة خاصة في البلاغة الدينية التي سمت «رامبو»: «من منا بلا أخطاء؟». «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر». وإذا كان الشعر ينأى بنفسه عن الاتصال العادي، فإن ذلك لا يتم عبر استخدام لازم قد يلغى الدلالة بل عبر الوصل بين نظامين للشعور: من جهة «أي نفس بلا عيوب؟» هي جملة عادية جاءت في مكانها في قصيدة تتخذ شكل اختبار الوعي. وأيضاً في الصدى الذي تعطيه إلى «أواه أيتها الفصول، أواه أيتها القصور»، وهذه جملة - لغز: «لازمة»⁽²⁾ بلها» مثل اللازمة العددية التي يستخدمها الأطفال لتعيين من يأتي دوره في اللعب» أو مثل لازمة الأغاني الشعبية. ولكنها أيضاً مثل «انطلاقة السهم» لمن

(1) المصدر السابق نفسه (المؤلف).

(2) المقصود هنا اللازمة اللغوية التي تتكرر بعد كل مقطع غنائي (المترجم).

«يشهد مخاض فكرته»، ولظهور هذا المجهول المدعو لأن يقيم معنى وإيقاعاً جديدين للحياة الجماعية عبر الجمل اللغوية المألوفة وعبر إيقاع اللازمة العددية.

إن فريدة جملة «رامبو» لا تنجم إذاً عن استخدام لغوي خاص لا تواصلتي؛ بل تنجم عن علاقة جديدة بين الخاص والعام، والثري والشعري. إن خصوصية الأدب التاريخية لا تتعلق بحالة أو استخدام لغوي خاص، بل هي تتعلق بميزان جديد للقدرات وبطريقة جديدة يظهر فيها قدرته عبر تقديم ما يرى ويسمع. إن الأدب بالاختصار هو نظام جديد لتمثيل فن الكتابة. وإن نظام تمثيل فن ما يمكن في منظومة العلاقات بين التطبيقات والصيغ المرئية لهذه التطبيقات والصيغ الإدراكية. إنه إذاً طريقة للتدخل في تقاسم المحسوس الذي يحدد العالم الذي نسكن فيه: الطريقة التي يكون فيها مرئياً بالنسبة إلينا، والتي يكون فيها هذا المرئي موحياً، وأشكال القدرات والعجز التي تظهر من جراء ذلك انطلاقاً من هنا، يمكن التفكير في سياسة الأدب بوصفها على نحو محدد، وصيغة تدخلها في تقسيم الأشياء التي تشكل عالماً مشتركاً، والأشخاص الذين يعيشون فيه، والقدرات التي يتمتعون بها في رؤيته وتسميته والتصرف فيه.

كيف نحدد نظام هذا التمثيل الخاص بالأدب وسياسته؟ من أجل التعرض لهذه المشكلة، لنواجه قراءتين سياسيتين لكاتب واحد ينظر إليه على أنه ممثل نموذجي للاستقلالية الأدبية التي تخلص الأدب من أي صيغة دلالية ظاهرية وأي صيغة للاستخدام السياسي والاجتماعي. ففي «ما هو الأدب؟»، يجعل سارتر من «فلووير» بطل هجمة أرسطراطية على الطبيعة الديمقراطية للغة النثرية. وقد أخذت هذه الغارة برأيه شكل تحجر اللغة:

إن «فلووير» يكتب كي يتحرر من الناس والأشياء فجملته تطوَّق الشيء، تقبض عليه، تجسده، تكسر ظهوره، تغلق عليه، تتحول إلى حجر فتحجّره بداخلها⁽¹⁾.

كان سارتر يرى في هذا التحجر مساهمة أبطال الأدب الصرف في استراتيجيات البرجوازية. إذ كان «فلووير» و«الارميه» وزملاؤهما يزعمون رفض صيغة التفكير البرجوازي، ويحلمون بأرسطراطية جديدة تعيش في عالم من الكلمات المتحجرة، ينظر إليه على أنه حديقة غامضة من الأحجار والأزهار الثمينة. لكن هذه الحديقة

(1) جلي بول سارتر، ما هو الأدب؟ المصدر المذكور سابقاً (المؤلف).

الغامضة ليست سوى الإسقاط المثالي لخصوصية النشر. فمن أجل تعمير هذه الحقيقة، كان على هؤلاء الكتاب أن ينتشلوا الكلمات من استخدامهما التواصلية فينتزعوها بذلك من أولئك الذين يمكنهم أن يستخدموها كأدوات في الجدل السياسي والتضال الاجتماعي. إن التحجر الأدبي للكلمات والأشياء أفادت إذاً على طريقتها، الاستراتيجية العدمية لبرحوازية شهلت إعلان موتها على مناريس باريس في حزيران - يونيو 1848 وسعت لتجنب قدرها عبر كبح جموح القوى التاريخية التي أطلقتها.

وإذا ما كان هذا التحليل يستحق انتباهنا، فلأنه يستعيد بنية تفسيرية استخدمها معاصرو «فلوير» سابقاً. فهؤلاء التقطوا في نشره انهياره بالتفاصيل وإعماله للدلالة البشرية للأحداث والشخصيات، مما جعله يولي الأشياء المادية القدر نفسه من الاهتمام الذي يوليهِ للكائنات الشربة. وقد لحص «دريه دوريلي» نقدهم قائلاً: إن «فلوير» يدفع عباراته أمامه مثلما يدفع الحفار الحجارة في العربة اليدوية. إن كل هؤلاء القاد قد اتفقوا سابقاً إذاً على توصيف نشره على أنه محاولة لتحجير الكلمة والفعل الإنسانيين، وعلى أنهم يرون في هذا التحجر عرصاً سياسياً، كما رأى فيه سارتر لاحقاً. لكنهم اتفقوا أيضاً على أنهم هذا العرص على عكس سارتر. فبعداً عن أن يكون سلاحاً لعارة معادية للديمقراطية، كان هذا «التحجر» اللغوي بالنسبة إليهم علامة على صناعة الديمقراطية. فهو يتماشى مع النزعة الديمقراطية التي تحيي جميع مشاريع الروائي. إن «فلوير» يجعل جميع الكلمات متساوية بالطريقة نفسها التي يلعب فيها أي تراتب بين الموضوعات النبيلة والموضوعات المبتذلة، بين القصص والوصف، بين النسق الأول والخلفية، وأخيراً بين الناس والأشياء. ومما لا شك فيه أنه كان ينفي أي التزام سياسي عبر معاملته للديمقراطيين والمحافظين بالارداء نفسه. فبالنسبة إليه، ينبغي على الكاتب أن يقي نفسه من الرغبة في إثبات أي شيء. لكن هذه اللامبالاة اتحاه أي رسالة كانت بالسببة إلى هؤلاء النقاد علامة على الديمقراطية، التي تعني بالنسبة إليهم نظام اللامبالاة المعممة، أي إمكان التساوي بين أن يكون المرء ديمقراطياً أو معادياً للديمقراطية أو لا مبالياً بالديمقراطية. ومهما كانت مشاعر «فلوير» اتجاه الشعب والجمهورية، فإن نشره كان ديمقراطياً. حتى إنه كان تجسيدا للديمقراطية.

ولم يكن سارتر بكل تأكيد أول من حول المستند الرجعي إلى مستند تقدمي. ذلك أن التفاسير «السياسية» و«الاجتماعية» التي أراد نقاد القرن العشرين إلقاء الضوء من خلالها على أدب القرن التاسع عشر قد استعادت تناول مستندات الحنين إلى النظام الملكي والتمثيلي، وكان ذلك ضد الرواية «الرجوازية» في جوهر الأمر. يمكننا أن نسخر من ذلك لأن من الأفضل أن نحاول فهم الأسباب، ويلزمنا من أجل ذلك إعادة تشكيل المنطق الذي ينسب إلى تطبيق مكتوب ما دلالة سياسية قابلة بحد ذاتها لأن نقرأ باتحامين متعاكسين. يتوجب علينا إذاً أن نحيط بالعلاقة بين ثلاثة أشياء: طريقة الكتابة التي تجنح إلى استخلاص الدلالات، وطريقة القراءة التي ترى في استخلاص المعنى وصفاً، وأخيراً إمكان تفسير الدلالة السياسية لهذا الوصف بطرق متعاكسة. إن حيادية الكتابة وتطبيق القراءة الوصفية، وازدواجية هذا التطبيق تحصى المنظومة نفسها وهذه المنظومة قد تكون هي الأدب بوصفه نظاماً تاريخياً لتمثيل فن الكتابة وعقدة خاصة تربط ما بين نظام دلالة الكلمات ونظام رؤية الأشياء. إن الحدائنة التاريخية التي يعثر عليها عبارة «أدب» هي ه هنا: ليس في لغة خاصة بل في طريقة جديدة لربط المقول والمرئي، الكلمات والأشياء. إن هذا هو محل انتقاد أبطال الأدب الجميلة التقليدية لـ«فلوريير» ولجميع صنّاع هذا التطبيق الجديد لفن الكتابة الذي يسمى أدباً. فهم يقولون إن هؤلاء المجددين قد فقدوا معنى العمل والدلالة الإنسانيين. وكانوا يريدون أن يقولوا من ذلك إنهم فقدوا معنى نوع معين من الفعل وطريقة معينة لربط الفعل بالدلالة. ومن أجل أن نفهم هذا المعنى المفقود، يجب علينا أن نتذكر مبدأ أرسطاطاليسياً قديماً يدعم نظام التمثيل التقليدي. فحسب أرسطو، لا يتم تعريف الشعر باستخدام لغوي خاص؛ بل يتم تعريفه بالوهم. والوهم هو تقليد للبشر الذين يتصرفون. وكان هذا المبدأ البسيط في الظاهر يحدد في الواقع سياسة ما للشعر. فهو يعاكس بالفعل بين العقلانية السببية للأفعال مع تجريبية الحياة. إن تفوق الشعر الذي يستتبع أفعالاً على التاريخ الذي يروي تسالي الأحداث مماثل لتفوق الناس الذين يسهمون في عالم الفعل على الناس الذين ينحسرون في عالم الحياة، أي عالم التكاثر. ووفق هذا الترتيب ينقسم الوهم إلى أجناس. فهناك أجناس نبيلة مخصصة لرسم الأفعال والأشخاص الرفيعة، وأجناس وضيعة مخصصة لقصص البسطاء. وإن تراتب الأجناس يخضع الأسلوب أيضاً إلى مبدأ توافق: يجب على الملوك أن يتكلموا كملوك، وعلى الناس العاديين أن

يتكلموا كأناس عاديين. إن هذه المجموعة من المعايير تدل على أكثر من متطلب أكاديمي. فهي تربط عقلانية الوهم الشعري مع شكل ما من إدراك الأفعال البشرية، ومع نوع ما من الموازنة بين طرق الوجود وطرق الفعل وطرق الكلام.

إن «تجريد» اللغة وفقدان معنى الفعل والدلالة الإنسانيين هما تفكيك لهذا الترتيب الشعري المتوافق مع نظام العالم. وإن المظهر المرتبي بصورة أكبر لهذا التفكيك هو حذف كل تراتب بين الموضوعات والشخص، وكل مبدأ موازنة بين الأسلوب والموضوع أو الشخص. وإن مبدأ هذه الثورة الذي صيغ في فجر القرن التاسع عشر في مقدمة كتاب «ووردزورث» و«كولردج» قصائد غنائية أوصله «فلوير» إلى نتيجته القصوى. لم يعد هنالك من موضوعات رفيعة وموضوعات مبتذلة. وهذا لا يعني ببساطة، كما هو الأمر لدى «ووردزورث»، أن انفعالات البساطة قابلة لأن يقال فيها الشعر بقدر انفعالات «الشخصيات الكبيرة»؛ بل هنا يعني أصلاً أنه لم يعد هنالك أي موضوع، وأن توافق الأفعال مع التعبير عن الأفكار والمشاعر التي كانت تشكل لب التركيب الشعري أصبحت تحد ذاتها حيادية إن ما يشكل نية العمل هو الأسلوب الذي هو «طريقة مطلقة في رؤية الأشياء» وقد أراد النقاد من عصر سارتر أن يمانعوا «إطلاق الأسلوب» مع جمالية أرسطاطاليسية. لكن معاصري «فلوير» لم يخطئوا في هذا «المطلق»: فهو لا يعني ارتقاء ربيعاً بل تحلل من أي نظام. إن «إطلاق» الأسلوب هو أولاً تدمير أي تراتب يحكم خلق الموضوعات وتركيب الأفعال وتوافق العبارات. وحتى في تصريحات الفن للفن، يجب أن نقرأ صيغة مساواة جذرية. وهذه الصيغة لا تقلب قواعد الفنون الشعرية فحسب؛ بل تقلب نظاماً كاملاً للعالم ومنظومة كاملة من العلاقات بين طرق الوجود وطرق الفعل وطرق القول. إن إطلاق الأسلوب هو الصيغة الأدبية لمبدأ التساوي الديمقراطي. وهو يتوافق مع تدمير التفوق القديم للفعل على الحياة، ومع التقدم الاجتماعي والسياسي للبشر أياً كانوا، للبشر المعنويين لتكرار الحياة المجردة ونسلها.

يبقى أن نعلم كيف نفهم هذا «الارتقاء» الديمقراطي للحياة أياً كانت المرتبطة مع «حيادية» الكتابة. إن نقاد «فلوير» قد استنبطوا نظرية لذلك. فالديمقراطية بالنسبة إليهم تتحلل إلى شيئين: نظام حكم يرون فيه «طوباوية» ذاتية التدمير، وتأثير اجتماعي وطريقة لوجود المجتمع المتمسك بتسوية شروط وطرق العيش والشعور. وإذا كانت الديمقراطية السياسية محكومة بموت طوباويتها، فإن هذا السياسة

الاجتماعي - الذي يحتويه على الأكثر ويديره أناس شرفاء - لا يمكن إعاقته، ولا يمكن له أن يفترق لوضع دمغته على الكتابات. ولذلك فإن نقاداً لم يتوانوا من جهة أخرى عن تصحيح «فلوير» وإظهار، كما فعل «فولتير» بخصوص «كورناي»، ما هي الموضوعات التي كان عليه أن يختارها، وكيف كان عليه أن يعالجها. وقد فسروا لقرائهم على العكس من ذلك لماذا كان «فلوير» محكوماً لاختيارها ولمعالجتها على ذلك النحو. وكانوا يحتجون بالقيم الضائعة، لكن احتجاجهم نفسه كان يتبدى في إطار نموذج جديد يجعل من الأدب «تعبيراً عن المجتمع»، وفعل القوى غير الشخصية التي تقلت من إرادة الفاعلين ولكن ربما أن قدرهم كأناش شرفاء بخصوص «السليل الديمقراطي» كان يخفي عليهم الديالكتيك المعقد الذي أوجدته هذه الفكرة، في أن الأدب هو التعبير عن المجتمع. إن الرجوع الشامل إلى حالة المجتمع يخفي في الحقيقة الرجوع الذي يوجد ويماكس في أن واحد معاً ما بين المبدأ الديمقراطي وممارسة نظام جديد للتعبير.

ذلك أن الديمقراطية لا تحدّد بعد ذاتها أي نظام محدد للتعبير. فهي تقطع بالأحرى أي منطق محدد للعلاقة بين التعبير والمحتوى. إن مبدأ الديمقراطية ليس تسوية - واقعية أو معترضة - للشروط الاجتماعية ليست شرطاً اجتماعياً بل قطيعة رمزية: القطع مع نظام محدد من العلاقات بين الأجسام والكلمات بين طرق الكلام وطرق الفعل وطرق الوجود. وبهذا المنحى يمكننا أن نعارض ما بين «الديمقراطية الأدبية» والنظام التمثيلي التقليدي. فهذا الأخير كان يربط فكرة ما عن الكلام مع تفوق الفعل على الحياة. وهذا ما لخصه «فولتير» عندما تذكر بحسرة جمهور «كورناي». وقد فسّر ذلك في أن كاتب الدراما يكتب لجمهور يتكوّن من الأمراء والجنرالات والقضاة والمبشرين. فهو يكتب بالإجمال إلى جمهور من الناس الذين يفعلون عبر الكلمة. فأن تكتب في النظام التمثيلي فعلاً يعني أن تتكلم أولاً. إن الكلام هو فعل الخطيب الذي يقنع مجلساً، أو القائد الذي يستحث جنوده أو المبشر الذي يهدي النفوس. إن القدرة على صنع الفص بكلمات كان مرتبطاً بقدرة تراتب الكلام، وقدرة علاقة يحكمها توجيه الخطاب بين أفعال الكلام ومستمعين محدّدين، كان لا بد لأفعال الكلام هذه من أن تحدث فيهم تأثيراً في تعبئة الأفكار والانفعالات والطاقت. كان «فولتير» يرثي اضمحلال هذا النظام. ذلك أن جمهور تراجيدياته لم يكن جمهور «كورناي». فهو لم يعد جمهوراً من القضاة والأمراء والمبشرين؛ بل هو

مجرد «عدد من الشبان والشابات»⁽¹⁾. أي أي شخص كائن من كان، فلا شخصية مميزة، ولا أي سلطة اجتماعية تضمن قوة الخطاب.

وهكذا كان؛ بل أكثر من ذلك، الجمهور الذي يقرأ روايات «بلزاك» أو «فلوبيير». إن الأدب هو هذا النظام الحديد لفن الكتابة حيث يمكن للكاتب أن يكون أياً كان وللقارئ أن يكون أياً كان. وبذلك يمكن أن تقارن جمل الكاتب بأحجار صماء. وهي صماء بالمعنى الذي ميز فيه أفلاطون بين «رسوم الكتابة الصامتة» والكلمة الحية التي يضعها المعلم كبذرة منلورة، لكي تنمو في ذهن التلميذ. إن الأدب هو سيادة الكتابة والكلمة التي تجري خارج أي علاقة موجهة محدثة. كان أفلاطون يقول إن هذه الكلمة الصامتة سوف تدور يمياً ويساراً من دون أن تعلم إلى من يجب أن تتكلم، وإلى من يجب ألا تتكلم وينسحب ذلك على هذا الأدب الذي لم يعد يتوجه إلى جمهور محدد، يشترك في الموقع نفسه من النظام الاجتماعي، ويستخلص قواعد مظمة في التفسير وصيغ التحسين. وعلى عرار الرسالة الشاردة التي أعلنها الفيلسوف، يجري هذا الأدب من دون مخاطب محدد، ومن دون معلم كي يرافقه، تحت شكل هذه الكراسات المطبوعة التي تذهب في كل مكان، من قاعات المطالعة إلى المعروضات في الهواء الطلق، وتعرض مواقفها وشخصها وعباراتها للاستخدام الحر لكل من يريد أن يستحوذ عليها. ويكفي من أجل ذلك معرفة قراءة المطبوع، وهذه قدرة حكم عليها وزراء ملكيات جباية الضرائب أنفسهم بضرورة نشرها لدى الشعب. وفي هذا تكمن ديمقراطية الكتابة: إن صمتها المترنر يلغي التمايز بين أماس الكلمة الفعل وأناس الصوت المتألم والصارخ، بين هؤلاء الذين يؤثرون، وهؤلاء الذين لا يفعلون سوى أن يعيشوا. إن ديمقراطية الكتابة هي نظام الرسالة الحرة التي يمكن لكل واحد أن يضعها في حسابه، إما لينتحل حياة أبطال الرواية أو بطلاتها، أو ليجمع من نفسه كاتباً، أو ليشارك في نقاش الشؤون العامة. إن الأمر لا يتعلق بتأثير اجتماعي لا يقاوم، بل يتعلق بتقاسم جديد للمحسوس، وبالعلاقة الجديدة بين فعل الكلمة والعالم الذي تمثله، وقدرات أولئك الذين يسكنون هذا العالم.

(1) فولتير، شروحات عن كورناي، الأعمال الكاملة، أكسفورد، مؤسسة فولتير، 1975 (المؤلف).

لقد أراد التاريخ البيوي أن يشيد الأدب على خصوصية مميزة وعلى استخدام خاصي للكتابة أطلق عليه اسم «الأدبية» *littérarité*. لكن الكتابة ليست مجرد اللغة التي تردُّ إلى ماديتها الدالة إن الكتابة تعني نقيض أي شيء خاص باللغة، إنها تعني سيادة عدم الخصوصية. إذا أردنا إننا أن نطلق اسم «الأدبية» على نظام اللغة الذي يجعل الأدب ممكناً، فيجب أن ندركها على النقيض من الرؤية البيوية. إن الأدبية التي جعلت الأدب ممكناً بوصفه شكلاً جديداً لفن الكلام ليست أي خصوصية مميزة للغة الأدبية؛ بل هي على العكس من ذلك الديمقراطية الأصيلة للرسالة التي يمكن لكل واحد أن يستحود عليها. إن المساواة بين الموضوعات وصيغ التعبير التي تحدد الأدب الجديد تتعلق بقدرة الاستحواذ عليها من أي قارئ كان. إن الأدبية الديمقراطية هي شرط النوعية الأدبية. لكن هذا الشرط يهدد بتخريبها في الوقت نفسه، لأنه يعني غياب أي حد فاصل بين لغة الفن ولغة الحياة أي كانت. وللمرد على هذا التهديد بالزوال المتلازم مع سلطة الأدب الجديدة، فقد توجب على سياسة الأدب أن تنشطر. لقد أرغمت على أن تكسر هذه الصلاة، فتفصل الكتابة الإبداعية عن الأدبية التي هي شرطها. ولم يكن من المبعان أن صور الأدب المطلق في الغالب تعاسة هذا أو هذه ممن أفرطوا في قراءة الكتب، ومن سموا لحويل كلمات الكتب وقصصها لتصبح مادة حياتهم الخاصة: «فيروبيث غراسلي»، «روي سلاس»، «إيما بوفاري»، «بوفار وبيكوشيه»، «جود» الغامص، والكثير من شخصيات هذه الأدبية التي تدعم إطلاق الأدب وتخربه في الوقت نفسه. لكن الأمر لا يمكن تسويته فقط عبر مغزى الحكاية التي تبدي التعاسة التي تنتظر أولئك الذين لعبوا مع الكلمات الجاهزة. ذلك أن الأدب يضع مقابل نهب الأدبية الديمقراطية قوة أخرى للدلالة وللفعل اللغة، وعلاقة أخرى للكلمات والأشياء التي تمثلها الموضوعات التي تحملها، وبالاختصار إحساساً آخر وطريقة أخرى في ربط قوة العاطفة الحساسة مع قوة الدلالة، وبناء على ذلك مجتمعاً للحواس والمحسوس، وعلاقة أخرى للكلمات بالكائنات، وعالمأً مشتركاً آخر وشعباً آخر أيضاً.

إن ما يضعه الأدب مقابل أفضلية الكلمة الحية التي توافق في النظام التمثيلي أفضلية الفعل على الحياة، هو كتابة ينظر إليها على أنها آلة نغية جعل الحياة ناطقة، كتابة أكثر صمتاً وأكثر كلاماً من الكلمة الديمقراطية في آن واحد معاً: كلمة مكتوبة على جسم الأشياء، مأخوذة من ميول أبناء العامة وبناتهم، لكنها كلمة لا ينطق بها

أحد ولا تتفق مع أي إرادة دالة؛ بل تعبر عن حقيقة الأشياء بالطريقة التي تحمل فيها التصدعات والتشققات تاريخها المكتوب على الأحجار. هذا هو المعنى الثاني لـ «تحجر» الأدب. قد تكون جملة «بلزاك» و«فلوير» أحجاراً صامتة. لكن أولئك الذين نطقوا بهذا الحكم كانوا يعلمون عبر تاريخ علم الآثار والمستحاثات وقه اللغة أن الأحجار تتكلم أيضاً. وهي لا تتمتع بالصوت مثل الأمراء والجنرالات والخطباء. لكنها تتكلم أفضل منهم، فهي تحمل على أجسادها الشاهد على تاريخها. وهذا الشاهد أكثر صدقاً من أي خطاب يطق به الفم البشري. فهو حقيقة الأشياء في مقابل ثرثرة وكذب الخطباء.

إن العالم التمثيلي التقليدي كان يربط الدلالة بإرادة دالة. فكان يعمل منها علاقة موجهة بصورة جوهرية: علاقة إرادة مؤثرة مع إرادة أخرى؛ إذ تريد الأولى أن تؤثر في الثانية. وإن هذه القدرة الفاعلة للكلمة هي ما كان ينتحلها الخطباء الثوريون من النظام التراتبي للبلاعة التقليدية، عبر خلق استمرارية من بلاعة الجمهوريين القدامى وبلاعة الثورة الجديدة أما الأدب فهو يستخدم نظاماً حديداً للدلالة. فالدلالة لم تعد علاقة إرادة بإرادة أخرى بل هي علاقة علامة مع علامة أخرى، علاقة مدونة على الأشياء الصامتة وعلى جسم اللغة نفسه إن الأدب هو شعر رموز هذه العلامات المكتوبة حتى على الأشياء ومكها والكاتب هو عالم الآثار أو الجيولوجي الذي يجعل شواهد التاريخ المشترك الصامتة تتكلم. هذا هو المبدأ الذي تستخدمه الرواية التي تدعى واقعية. إن مبدأ هذا الشكل الجديد الذي يفرض الأدب سلطانه من خلاله ليس نقلاً للوقائع كما هي في حقيقتها؛ بل هو نشر نظام جديد من التوافق بين مدلولية الكلمات ومرئية الأشياء، إنه إظهار الواقع النثري مثل نسيج واسع من العلامات يحمل تاريخاً مكتوباً لعصر أو حضارة أو مجتمع.

في بداية رواية المجلد الرقيق، يقود «بلزاك» الممثل «رافائيل» إلى محل لببيع العتق. في هذا المحل، تختلط الأشياء من جميع العصور وجميع الحضارات، مثلما تختلط أدوات الفن والدين أو الترف والحياة العادية، فتبدو التماسيح والقرود والثعابين المحشوة كأنها تتسم على زخارف رجاء الكتانس، أو تريد أن تعض التماثيل النصفية. إناء من «سيفر» يجاور أبا هول مصرياً، السيدة «دو باري» تنظر إلى غليون هندي، ومنفاخ يعمي الإمبراطور «أوغوست». يقول «بلزاك» إن هذا المحل الذي يختلط فيه كل شيء يشكل قصيدة لا نهاية لها. إن هذه القصيدة مضاعفة: فهي قصيدة

المساواة الكبرى بين الأشياء النبيلة أو المبتذلة، والقديمة أو الحديثة، وتلك التي تستعمل للتزيين أو الاستخدام المفيد لكنها على العكس من ذلك أيضاً عرضاً لأشياء هي في الوقت نفسه لقي عصر ما أو هيروغليفيا حضارة ما ويسري الأمر نفسه على مجازي باريس التي وصفها «هوغو» في *البؤساء*. يقول «هوغو» إن المجرور هو «لقياً الحقيقة» حيث تسقط الأثمة وتساوى علامات العظماء الاجتماعية مع نفايات الحياة أيأ كانت فمن جهة كل شيء يسقط هنا في حيادية المساواة، ولكن يمكن لمجتمع بكامله أن يقرأ نفسه على حقيقته عبر النفايات التي يضعها في الأعماق باستمرار.

لقد وقف الأدب في عصر الرومانسية على النقيض من مشابهة الواقع التي تميز بها الشعر والبلاغة التقليديان، وهذه حقيقة حية كان «بلزاك» قد أشار إلى أصلها عندما دس مقابلة بين نوعين من الشعر في وصفه للمحل العجيب: الشعر المصطنع، شعر شاعر الكلمات، مثل «بايرون» الذي يعبر بالشعر عن العنابات الداخلية واضطرابات العصر، والشعر الحديد الحففي، شعر «الحوالجي»، مثل «كوفيه»، الذي يعيد بناء مدن من خلال بعض الأساطير ويعد إسكان العبابات من خلال مسرح مطبوع على لقيا حجرية أو يعيد تشكيل أصول الحيوانات الضخمة انطلاقاً من عظمة فيل منقرض. إن حقيقة الأدب تبدو في الطريق الذي فتحت العلوم التي تجعل البقايا الميتة تتكلم: لقي عالم المستحاثات، تضاريس أو أحجار الجيولوجي، أطلال عالم الآثار، ميداليات ونقوش عالم العتيق، مقتطفات عالم اللغة. إنها تجعل المجتمع الجديد يعترف بحقيقته على غرار العلماء الذين سعوا لاستعادة حقيقة حياة الشعوب القديمة أو لانتزاع سر عصور التاريخ الأولى من الطبيعة الصامتة. إن هذا النموذج من الحقيقة هو ما يضعه الأدب الناشئ في أن واحد معاً مقابل المبادئ التراتبية للتقليد التمثيلي وديمقراطية الرسالة الشاردة التي لا قانون لها

وهذا يعني أنه يضع مقابل أمراء الأمتس والشعب الديمقراطي شعباً آخر، هو الشعب الذي خلقه علماء اللغة والآثار ضد فن شعر أرسطو واليونان التي أصبحت مألوفة في قرن لويس الرابع عشر. وإن قلبها للعقلانية التمثيلية يتضح في تعميق الثورة التي قام بها «فيكو» في استخلاص شخصية هوميروس «الحقيقية»: هوميروس الشاعر الذي كان على النقيض من أي منطق تمثيلي؛ لأنه لم يكن مبدع قصص وشخصيات وعبارات؛ بل صوت شعب لا يزال في طفولته غير قادر على تمييز

الخيال القصصي أو العبارة النثرية للاستعارة الشعرية. إن المثال في الأدب، فيما وراء مشابهة الواقع والتوافقات المرفوضة، هو هذا التطابق الفوري بين الشعري والنثري. إن البقعة لا تتم مع ذلك من تلقاء نفسها؛ لأن جميع أولئك الذين حلموا في العصر الرومانسي بهذا التطابق بين الفن والحياة النثرية، قد قاموا بذلك على صيغة الحنين إلى فردوس مفقود. فكان هذا الشعر «السادج» تعبيراً عن عالم لا وجود فيه للشعر بوصفه نشاطاً منفصلاً؛ وحيث لا وجود فيه حتى لمنطق دوائر الأنشطة؛ بل كان التعبير عن حضارة لا تتعارض فيها الحياة الخاصة مع الحياة العامة؛ وحيث العبادة الدينية تتطابق مع تمجيد مجموع المواطنين، وتاريخ الأجداد لا ينفصل عن تاريخ الآلهة الميثولوجية؛ وحيث النحت والموسيقى والمسرح والرقص هي وظائف الحياة الجماعية؛ وحيث الإسهام في الحياة العامة يتم عبر التمارين الرياضية كما في تعلم العزف على الفثارة والحالة هذه فإن شروط الشعر هذه بوصفه تعبيراً عن الشعب قد زالت من الحضارة الحديثة. حتى إن هذه الحضارة تتحدد عبر خصائص معاكسة تماماً. إن العقل التحليلي الذي يفصل منطق الأسطورة عن قصة الخيال أصبح يعبر عن عالم تنفصل فيه الوظائف حيث لم تعد الدولة تقوم على السلالة الإلهية بل على الحاحات المطفية لإدارة الشعوب؛ وحيث القوى الصناعية أفقدت الحوريات والحيوانات طبيعتها؛ وحيث قوليس القبة التجارية أقصت القيم الأخرى في دائرة السلوكيات الفردية؛ وحيث يعمل الفن من أجل متعة الهواة وليس من أجل تمجيد الحياة الجماعية؛ وحيث يجنح الدين لأن يصبح حيس القلب إن مركز ثقل هذا العالم أقرب إلى الشمال؛ حيث الشروط المناخية تشجع الانغلاق في المنزل، وإقامة حياة خاصة تكفي بحد ذاتها؛ بحيث تنكفي عن الحياة العامة.

لقد استتجت العقول النيرة في العصر الرومانسي من ذلك أن الشعر الجميل القديم، الشعر «السادج» الذي يقوم على شعرية الحياة نفسها لم يعد ممكناً، لأن نشر المصالح المادية والإدارة والعقل العلمي قد استبعدت نهائياً الزواج القديم للشعر والميثولوجيا والحياة الجماعية. ومع «ميجل»، أكدت هذه العقول أن الفن والشعر بوصفهما صيغتين للتعبير عن الحياة الجماعية أصبحا من الماضي. ومع «شيلر» و«ملم دو ستايل»، صرحت هذه العقول أن على شعر المستقبل أو الأدب الجديد أن ينحس على النقيض من أي عودة حاملة لمادية مفقودة، وأن عليه أن يكون طليعة حركة تذيب المكونات الشعرية القديمة في مجرى الفكر الذي يدخل فيه

ويستكشف ميدانه الخاص، ويسهم على هذا الأساس في معركة الأفكار. هكذا فهمت «ميدام دو ستايل» الديمقراطية الأدبية الجديدة: سيجد الأدب ميدانه المفضل في ملاحظة الحياة الداخلية التي ستسع وتعمق من الآن فصاعداً؛ لأنها لا تنحصر في المكون الحاسم والتبيل للإنسانية. كما سيجده في مجال الأفكار المجردة التي يعرف معاصروها أن تقدمها يهم الجميع.

هذا هو التشخيص الذي يحمله العمل الذي اعتمد كلمة أدب عام 1800. والحال هذه فإن مستقبل الأدب لم يثبت هذا التشخيص. مما لا شك فيه أن الأحلام يونان جديدة أو العصور القديمة والأساطير البديلة التي يمكن طلبها من «رومانسيرو» و«طوق الطفل العجيب» والحكايات الشعبية والكهنة والشهداء المسيحيين والعصور الوسطى قد أشعلت حرائق كثيرة. وهذه هي النقطة المهمة: إن الرد على التشخيص الذي يقطع بين شر العالم الحديث والشعر القديم المطابق لنسيج الحياة الجماعية لم يأت من جهة الأعمال القديمة والأساطير أو الآداب الشعبية البديلة؛ بل جاءت من صلب ما سدا أنه يرفض الشعر القديم: نشر المدينة الحديثة والواجهات المعلقة والحيوانات المغلفة وأيضاً من معابد الذهب والبضاعة ومن أعماقها المظلمة وبالوعات القذرة

هنا هو الدرس الذي يقدمه بلزاك إلى القارئ وإلى الشاعر الريفي اللوسيان روبنريه في كتابه «أوهام ضائعة». فهذا الشاعر يعود عندما يأتي إلى العاصمة على أنها عاصمة التجارة، وأن الشعر خاضع لقوانين صناعة الأدب ولأهواء الصحافة المباعية. ينبغي عليه إذاً أن يبيع ديوانه «زهوور الريح»، وهو ثمرة إلهامه الشعري المثالي، إلى المكتبات جاليري «دو بوا» في القصر الملكي، وهي نوع من معسكر قذر يقع إلى جانب البورصة وعلى ارتفاع موقع الدعارة. لكن هبوط الشاعر هذا إلى الجحيم؛ حيث تباع الأفكار والأجساد، هو بالنسبة للقارئ فرصة ليكشف شعراً مختلف عن «سونينات» لوسيان. وهذا «القصر العجيب» بجدرانه الكلسية المغسولة و«جبصينه» المرمر ولوحاته القديمة ولآفاته العجيبة، هذه العرائش التي تنمو فيها «المنتجات الأكثر غرابة» من نباتات لا يعرفها العلم؛ وحيث ورود ورق الجريدة تختلط بورود أشجار الورد؛ وحيث الإعلانات تزهر في الأوراق؛ وحيث بقايا الموضة تخنق نمو النباتات، محلات القبعات هذه «الملبسة بالقبعات العجيبة»، هذه الأودية من الطين الجاف، هذه الواجهات التي لوثها المطر والغبار، فعنه الجمهورية من

ألواح الخشب التي جففتها الشمس وأحرقتها الدعارة؛ حيث يمشي رجال البورصة والسياسيون والصحافيون والعاشرات، كل ذلك يشكل قصيدة سافلة⁽¹⁾. لكن هذه القصيدة السافلة التي تقوم على خلط الأجناس والأنشطة والأعمار هي بالضبط هذا الشكل الحديث للقصيدة المتأصلة في عالم معاش تفتي سره المفقود. ليس صحيحاً أن العالم الحديث هو عالم العقل الرمادي الذي يتصف به العلماء والإداريون والتجار؛ بل هو عالمٌ يختلط فيه كل شيء، ويتساوى فيه ديكور البضاعة مع كهف عجيب، وتصبح كلُ يافطةٍ فيه قصيدةً ورمزاً لعالمٍ معيش، وكلُ كرأسٍ دعائيةٌ نباتاً مجهولاً، وكلُ نفايةٍ منجماً للحظةٍ حضارية، وكلُ طللٍ صرحاً أثرياً لمجتمع. إن العالم الحديث هو كومة ضخمة متحجرة من الأطلال والسكان تتجدد باستمرار، وهو قطعة قماش هيروغليفية كبيرة تُقرأ على الجدران. وإن الحاضرة القديمة المثالية؛ حيث الحياة في وصح الهار، وحث وضعيات الأجساد في ميادين الرياضة؛ وحيث ثيابا الملاصق نوصع سقاً في خدمة إزميل النحات وأبهة الأعياد، تجد معادلها المعكوس في هذا العالم؛ حيث يختلط الداخل مع الخارج مثلما يختلط الجديد مع القديم ودلالات الحياة الثرية مع دلالات الحياة الشمرية. إن ركام الحياة يخفي قوة لغوية وعملانية تجاور بعداً مطلق الأقدم القديم بأي حساب لفصول الدراما، وأي تمزق داخلي لطل تراحيدي سيعادل تماماً القوة اللغوية المعروضة في محلات «جاليري دو بوا»؛ بل الموجودة في قبعة ابن العم «بوس» وسترته؟

يجب أن نتعمق بصورة خاصة إذاً في الفكرة البسيطة التي تقول بأن الأدب تعبيرٌ عن المجتمع «الديمقراطي». إن الإسراف في الوصف الروائي يعبر عن شيء مغاير للحتمى الاستهلاكية الديمقراطية المزعومة. فنحن لا نستهلك في محلات بلزاك؛ بل نقرأ فيها أعراس أزمنةٍ جديدة، وتتعرف فيها حطام عوالمٍ منهارة، ونجد فيها ما يعادل الآلهة الميثولوجية الميتة. إن العالم الحديث الذي ترمز إليه هو نسيجٌ واسعٌ من الدلالات والأطلال والمناجم التي تشبه الشعر الجديد وقصيدة النثر بعمل علماء اللغة والآثار والجيولوجيا. لكنه عالمٌ سكنت فيه من جديد مخلوقات عجيبة استقرت خلف جميع الواجهات، أو لبدت وراء جميع أبواب العربات كآلهة جديدة للأرض والجحيم. إن الأدب هو معرفة المجتمع وخلق ميثولوجيا جديدة بصورة لا

(1) أونوريه دو بلزاك، لوهم ضائعة، طبعة قدم لها موريس ميلار، 1983 (المؤلف).

تنفصم مطلقاً. واطلاقاً من ذلك تتحدد هوية شعر وسياسة. ونظام الدلالة الجديد الذي يجرد إرادة المعنى والكلام الفاعل من مزايائهما، يحدد مسافة فاصلة أيضاً عن المشهد السياسي الديمقراطي وفي الواقع إن هذا المشهد يتكون بسرور من خلال إبعاد الكلمات والجمل والصور عن النصوص الأصلية والبلاغة المسيطرة. وبمقابل هذا الإخراج الديمقراطي، يضع الأدب سياسة أخرى يقوم مبدؤها على ردّ خطباء الشعب المرّين على البلاغة القديمة إلى حيلائهم، كما يقوم على التخلي عن مشهد الكلمة التي تنطقها الأصوات من أجل فك رموز الشواهد التي يقدمها المجتمع نفسه، ومن أجل نبش الشواهد التي يضعها بلا قصد ولا دراية منه في أعماقه المظلمة. فعلى النقيض من مشهد الخطباء الصاخب يأتي السفر في الأعماق التي تحوي الحقيقة المخبأة.

إن سياسة الأدب هذه، البديلة لسياسة مقاتلي «الجمهورية»، مصوّرة تماماً في «البؤساء» عندما يغادر «جان فالجان» المراس؛ حيث مات «أنجورلا» وأصدقائه، ليغوص مع جسد «ماريوس» الحريق في أعماق البالوعة؛ حيث الجثث التي تمتزج بالعظمة والبؤس، بالأهنة الاجتماعية والحدّة المسرحية، تشهد على مساواة أخرى بلغة أخرى. مما لا شك فيه أن الروائي متعاطف مع الجمهوريين الذين ماتوا من أجل مثلهم. لكن منطق الرواية نفسه يواجههم بشعب آخر، ونظام لغوي آخر، ومجتمع آخر من الأحياء الأموات. وبالطريقة ذاتها، كتب «ميشليه» كتاب «تاريخ الثورة الفرنسية». عندما وصف عيد الاتحاد في مدن فرنسا وقراها، ذكر بحماس الشواهد التي كتبها خطباء المكان. لكنه لم يورد أيّاً من هذه الشواهد. والسبب واضح: إن بلاغة القرية الجمهورية مصنوعة من كلام وصور مقتبسة من بلاغة خطباء العاصمة التي تقتبس بدورها من البلاغة القديمة التي تمّ تعلمها في مدارس الملكية. ووضع محل صوت الاقتباس هذا، الذي هو صوت مقاتلي الجمهورية، صوتاً آخر، هو صوت الجمهورية نفسها، كعادل للأجساد والدلالات. لقد أبان لنا إذاً ما يتكلم عبر كتابات خطباء القرى: صوت الأرض والحصاد ومعارك الأجيال. إن «ميشليه» جمهوري متحمس. لكنه جمهوري من عصر الأدب، وفي عصر الأدب تحدث الأشياء الصامتة عن الجمهورية أفضل من الخطباء الجمهوريين.

لا توجد إذاً سياسة واحدة للأدب. فهذه السياسة مزدوجة على الأقل. إن «التحجر» الذي يعيبه على الأدب الجديد نقاد القرن التاسع عشر الرجعيون، ونقاد القرن العشرين التقدميون في آن واحد هو في الواقع تشابك المنطقيين. فهو من جهة يدل على انهيار منظومة الفوارق التي تنبسط التشبيل إلى التراتيبات الاجتماعية. وهو ينجز المنطق الديمقراطي في الكتابة من دون معلم ولا مخاطب، وينجز قانون مساواة جميع الأفراد وأهلية جميع العبارات، الذي يدل على توافد الأسلوب المطلق مع قدرة أي كان على أن يستحوذ على أي كلمات أو جمل أو قصص. لكنه من جهة أخرى يضع مقابل ديمقراطية الكتابة شعراً جديداً يخلق قواعد أخرى للمعادلة ما بين مدلولية الكلمات ومرثية الأشياء. إنه يشبه هذا الشعر بالسياسة أو ما وراء السياسة métapolitique إذا كان من الصحيح أن ندعو بما وراء السياسة هذه المحاولة في استبدال المشاهد والأقوال السياسية بقوانين «مشهد حقيقي» يكون في أساسها. وهذا ما فعله الأدب تماماً؛ إذ ترك صبيح المشهد الديمقراطي إلى الخطباء، ليسافر في أعماق المجتمع عبر حلقة لهذا التفسير للجسم الاجتماعي، وهذه القراءة لقوانين عالم من كومة الأشياء المبتذلة والكلمات التافهة التي تقاسم إرثها علم التاريخ والاجتماع والماركسية والفرودية. عندما يدعو ماركس القارئ لكي يفحص معه في جميع الإنتاج الرأسمالي كما يظهره العلم مختبئاً تحت ثقافة التبادل التجاري، فإن مرجعه النصي مقتبس من «الكوميديا الإلهية» لدايتي. في حين أن الحركة التفسيرية التي ينبجها مقتبسة من «الكوميديا البشرية» لبلزاك. إن البضاعة مشهد خارق، شيء يبدو في ظاهره بسيطاً جداً، لكنه يبدو في جوهره مثل علاقة من اللطف الإلهي: إن هذا المبدأ من العلم الماركسي ينحدر بصورة مباشرة تماماً من الثورة الأدبية التي حادت عن منطق الأفعال المحكومة زعماً لأهدافها العقلانية نحو عالم الدلالات المخبئة خلف الثقافة الظاهرة. حتى إنه اقتبس منها مبداء الأكثر غرابة: فمن أجل فهم قوانين عالم ما، لا يكفي أن يبحث عنه في الأشياء المبتذلة فحسب؛ بل يجب أن نرد لهذه الأشياء المبتذلة مظهرها الفائق الخارق، كي نرى ظهور الكتابة المشفرة لآلية عمل المجتمع. ولذلك يستطيع «ولتر بنجامين» فيما بعد أن يلجأ إلى النظرية الماركسية الصنمية، ليشرح الصورة البودلية من خلال الصورة الخارقة للبضاعة وطوبوغرافيا الأروقة الباريسية. ذلك أن تسكع بودليير نجده في المستودع - المغارة البلزاكي أكثر مما نجده في أروقة الشوارع الباريسية الكبرى، ذلك المستودع الذي

ستشكل مفهومه نظرية الصنمية، والذي سيلتزم الأحلام السريالية لأراغون، المتأثر بـ «بنجامين» مياشرة، والذي تعمق نزخته المعتونة في رواق «الأوبرا» وأمام محل خيزران قديم الوصف الحارق لجاليري «دو بوا» ومحلاتها التي تباع القبعات الغريبة. ولا يتعلق الأمر هنا بتأثير كاتب ما في كاتب آخر؛ بل يتعلق بالنموذج الشعري والسياسي الماورائي الذي أوحده الأدب على هذه الصورة والذي تدبر له علمنا الإنسانية والاجتماعية بقسم كبير من طرقها في التفسير.

إن التواطؤ المذكور أعلاه بين نقاد القرن العشرين الماركسيين ونقاد القرن التاسع عشر الرجعيين يجب أن يرد إلى إطار أوسع. إن إمكان التشخيص المتعاكسين حول «سياسة» الأدب يتدرج هو نفسه في الأطر التفسيرية التي صاغها هذا الأدب الذي أراد أن يكون مع هوغو «تاريخاً للأخلاق» ومع بلزاك «علم آثار أمتة المجتمع». إن نقاد القرن العشرين قد اعتدوا باسم العلم الماركسي أو العرويدي، وعلم الاجتماع أو تاريخ المؤسسات والذهنيات، هداية السداجة الأدبية وتبيين خطاياها اللاواعي، عبر إظهار كيف ترمز التخييلات بلا دراية منها إلى قوانين النيان الاجتماعي، وحالة صراع انطباع، وموق الصانع الزميرية، أو إلى قوانين بنيان الميدان الأدبي. لكن النماذج التفسيرية التي استخدموها لنقول الحق على النص الأدبي هي النماذج التي صاغها الأدب نفسه. تحيل الوقائع الشرية كحوارق تشهد على الحقيقة المستورة للمجتمع، والإفصاح عن حقيقة السطح عبر السفر في الأعماق، وعبر توضيح النص الاجتماعي اللاواعي الذي تنفك رموزه فيها، هذا النموذج من القراءة التشخيصية هو اختراع خاص بالأدب. إنه صيغة الإدراك نفسها التي ترسخت فيها حدائته، والتي نقلها إلى علوم التفسير التي اعتقدت عبر إعادة تطبيقها عليه بأنها تجبره على الاعتراف بحقيقته المستورة.

إن ما يجعل هذه الإعادات للمربل سهلة وثافهة معاً، ليس أن الأدب زودهم من تلقاء ذاته بالتصورات الفكرية التي يزعمون هدائيه بها؛ بل إنه لم ينتظر هؤلاء النقاد كي يتشكك في علمه الخاص ويجعل منه موضوع التشخيص والمراجعة. إن كومة محل العتق، أو نادي القمار، أو «جاليري دو بوا» أو الجريدة استوجبت أن تعالج لدى بلزاك على أنها قصيدة مفسرة. غير أن القصيدة المفسرة تقرأ بالمقابل على أنها تشخيص لحالة الجسم الاجتماعي. هناك في كل مكان لغة مسجلة على الأشياء، وفي كل مكان فكرة تعمل في جمودها نفسه. لكن هذا الإقراط في الكلمة والفكرة

تُفسَّرُ بدورها كدلالة على مرض عصر ومجتمع. إن الغزارة التفسيرية التي ظهرت أولاً كترباق ضد الاستحواذ الديمقراطي البربري على الكلمات والجمل والقصص سرعان ما وجدت نفسها تُشَبَّه بالإفراط في الكلام. وهكذا حول الأدب علمه التشخيصي إلى وفرة الدلائل وفك رموزها التي ضبط الأدب إيقاعها بنفسه هذا هو مبدأ الحركة المعاكسة التي لاحظها سارتر لدى معاصري فلووير والتي شَبَّهها برغبة أرستقراطية في تشييد معبد من الكلام المخصص للمثقفين حصراً. وقد لزم لذلك رؤية السياق الذي انقلب فيه السياق التفسيري على نفسه، وحول نشوة فك الرموز لصالح الإفراط الديمقراطي في الكلمات والأفكار، وأدرك في «لغة الحياة» هذه أنها وَضَعَتْ بمقابل العقلانية التمثيلية للأفعال وإرادة القول خطراً على هذه الحياة نفسها. ولم يجمال أحدٌ هذا الانقلاب أفضل من «تين» في وصفه لمدينة خانقة مثقلة بالكلمات والأفكار المضغوطة:

على مقعد في لو كسمورج، تسمعون نقاشاً طيباً، وعلى راوية هذا الرصيف جيولوجي يروي لكم مكتشفات الحفريات الأخيرة. وهذا المتحف الطويل يجعلكم تحتازون التاريخ كله خلال نصف ساعة وهذه الأوبرا التي يعيدونها ترميكم وسط أفكار خلت منذ نصف قرن. وخلال ساعتين في صالون، تطوفون مملخص لجميع الأفكار البشرية [...]. ومن كل هذه الأدمة التي تدخن، تحرح الفكرة كالبخار، نستشقها كرهاً، تتلأأ في كل هذه العيون القلقة أو الشاحصة، وعلى هذه الوجوه الذابلة المليئة بالتجاعيد وفي هذه الخطوات المسرعة أو الدقيقة، إن أولئك الذين يأتون للمرة الأولى يشعرون بالدوار، ذلك أن هذه الشوارع تتكلم كثيراً، وهذا الحشد المستعجل يركض باستمرار، هناك الكثير من الأفكار المعلقة في الواجهات، والمكدسة في المعروصات، والمنقوشة في صروح الأبنية الأثرية، والملصقة على الإعلانات، والمنسابة على سيماء الوجوه التي تقول بأنها مرهقة ومعبئة⁽¹⁾.

لقد أخذ التناظر المقابل ما بين شروط الشعر القديم وشروط الأدب الجديد مظهراً مقلقاً إذاً يمكن أن يتلخص هكذا: إن ما يؤثر في الصحة الفردية والجماعية للأدمغة والأجساد، وهي ما تم تمجيدها منذ فوينكلمان⁽²⁾ على أنها جوهر الفن الإغريقي، هو ركام المدينة الحديثة، وهذه الغزارة من الكلام والأفكار المسجلة على

(1) «هيبوليت تين»، «جلاك»، في مقالات جديدة في النقد والقصص، باريس 1865 (المؤلف).

الأشياء التي تشوّه الأجساد وتأخذ الأدمغة في حمى دائمة. وهكذا تعقدت العلاقة بين الأدب والسياسة عقدة أو عقدتين إضافيتين. وانتقل الاختلاف الأدبي في الواقع من فك رموز الدلالات نحو الإمساك بالثقة. وبما أن هذه الثقة هي شدة الحمى التي يرى الأدب أنها تفتتس الجسد الاجتماعي، انفتح طريقان أمام الأدب. الطريق الأول أن يصبح نوعاً من طب عكسي، صانعاً فناً من طريقته في ضبط اندفاع الحمى؛ وإشعال نوباتها، ورنين موسيقاها. إن هذا الطب العكسي، الذي يستمتع ويمتّع بالمرض الذي يعرضه، هو الذي حدده «زولا» إذ قام بنقد قصة «جيرميني لاسيرتو» للأخوين «غونكور»، وهي قصة هذه السكيرة الشعبية المختبئة في شخصية خادمة طيبة القلب. إنه الطب الذي تستخدمه قصيدة معروضات محلات قلب باريس أو «من أجل مساعدة السيدات» - التي لم تعد ركّام خليط يمكن فكّه عبر قراءة المدلولات، بل سبلاً من الاستهلاك؛ إذ أصبحت برجوازيات باريس باخوسيات يتنافسن من أجل اقتراس البضاعة المزلّقة، مع أن الكاتب الطيب يشبه الفنان العارض الذي يزين معروضاته من الأخواخ الرفافة والقائزات ذات الألوان النارية كاندلثائية تشع البضاعة فيها، حيث أصبح للشعب معبده الآن إلى جانب الكنيسة القوطية المهجورة. أصبح من الجائز له الآن أن يفكر في نفسه موضوعياً مثل شاعر «ديمقراطية» تشبّه بالحمى الاستهلاكية الكبيرة أو الحكمة اللاواعية للركام الذي يدفع الجسم الاجتماعي نحو مستقبل مجهول.

وهكذا طرّح توحيد بين إيقاع الكتابة وإيقاع مرض اجتماعي - ربما توحيداً مدعواً لكي يبدو على أنه صحة حارقة. ومقابل هذا الطب طب آخر منشغل بتمييز أنظمة الشدة وقد تعلق الأمر حينذاك بتحديد صحة مختلفة للكتابة وبناء معادلة خاصة بها، معادلة الفردية الجديدة التي تم تشييدها من خلال هدم آلة الدلالة والإثارة الفردية أو الجماعية. وربما يكون هذا ما يرمز إليه في «مقام بوفاري» المشهد الشهير للجمعيات الزراعية؛ حيث لا يصل الخطبان اللامعان - خطاب مستشار المحافظة وخطاب رودولف - إلى مبتغاهما إلا عبر الضياع في نقيضهما، الهمس الحيادي للحياة الدالة: فتور عصر صيفي وخوار البهائم بالنسبة للأول، ورائحة الفانيلا وزويدة الغبار التي تثيرها عجّلات عربية الجياد بالنسبة للثاني. ومقابل الصمت المثرثر للرسالة وللكلمة المكتوبة على الأشياء والأجسام، هناك نوع ثالث من معادلة الكلمة والصمت: تنفس الأشياء المستلّمة من إمبراطورية الدلالات. إن

الكلمة الصامتة تصبح هنا الشبذة البحتة للأشياء غير العاقلة التي تقابل الانتشار الديمقراطي للرسالة التائهة والثروة التفسيرية لمجموع فك رموز الدلالات. وهذا الشكل الثالث للكلمة الصامتة يحدد نفسه شكلاً ثالثاً للديمقراطية. وهو يمكن تلخيصه في طرفة فلووير التي يصرح فيها أنه يهتم بالفقير رث الثياب أقل مما يهتم بالقمل الذي ينهشه. ويمكننا أن نترجم هنا بعبارة فلسفية مقتبسة من «ديلور». إن المساواة الروائية ليست المساواة الكتلوية للدوات الديمقراطية بل المساواة الجزئية للأحداث الصغيرة، وللفرديات التي لم تعد أفراداً بل اختلافات في الشدة التي يشعري إيقاعها البحث من كل حمى اجتماعية.

إن «التحجر» الأدبي لا يعود لأي تصور بسيط للمعادلة بين شكل الكتابة والمحتوى السياسي؛ بل هو مصنوع من توازن ثلاثة أنظمة للتعبير تحدد ثلاثة أشكال للمساواة. فهناك أولاً مساواة الدواب وقابلية أي كلمة أو أي جملة لتشكيل نسجاً لأي حياة. وهذه القابلية تسم العنصر بين روائي الكوميديا الإنسانية أو «أخلاق الريف» وبين شخصياتهم، وتحدد قدرة أي من قرائهم أو قارئاتهم على أن يستعيدوا ما سرقه هؤلاء الروائيون من نظرائهم ثم هناك ديمقراطية الأشياء الصامتة التي لا تتحدث أفضل من أي أمير تراجيدي وحسب، بل أفضل من أي خطيب جماهيري أيضاً. وهناك أخيراً هذه الديمقراطية الحريضة لحالات الأشياء غير العاقلة، التي تفقد في آن واحد ضحيح خطباء النوادي والثروة التفسيرية لفك رموز الدلالات المنقوشة على الأشياء. ثلاث «ديمقراطيات»، إن شئت، ثلاث طرق يشبه الأدب بها نظامه في التعبير بصيغة تصوير حسي مشترك ثلاثة سبل يعمل بها على إعداد مشهد المرئي وصيغ فك رموز هذا المشهد والتشخيص فيما يفعل الأفراد والجماعات وما يمكن أن يفعلوه؛ بل أيضاً ثلاث سياسات مشدودة فيما بينها، ومشدودة مع المنطق الذي تبني على منواله الجماعات السياسية أهداف حضورها وأشكالاً منطوقها الخاص.

إن سياسة الأدب هي تتأخر هذه السياسات. وهذا يعود بنا إلى القول بأن نقده مصنوع أولاً من لعبة هذه التوازنات ومن التجربة التي تقوم بها بنفسها من حدود سلطات اللغة. إن الأدب يشعر بهذه الحدود، إما لكونه يريد أن يجتاز الصمت الذي يفصله عن الثروة الديمقراطية أو لأنه يريد أن يتجاوز ديمقراطية الرسالة جاعلاً من نفسه اللغة الجديدة للحسم الجماعي. يمثل «فلووير» الحالة الأولى حيث العمل

الأدبي يريد أن يعيد سيطرة الثروة التفسيرية إلى اللامدولية. إن العمل الأدبي يضع حماسةً مقابل أخرى، وتنفس الظواهر غير العاقلة مقابل قوالب التفسير. لكن اللعبة يقوم بها ثلاثة لاعبين: فلكي يلغي حماسة سيادة التفسير (النشر الصحفي، نشر «هوميه»، أو النشر الذي يقرأه «هوفار وبيكوشيه») لصالح حماسة أعلى هي حماسة الأسلوب المطلق، يجب على الكاتب أن يلغي أيضاً المسافة التي تحاول الشخصيات أن تعمقها في نشر العالم ليسج حياة خاصة بها بمساعدة كلمات مسروقة من صدفوية قراءاتها. لكن هذا الجهد ينجح لدرجة حذف المسافة الأدبية نفسها. ففي نهاية «هوفار وبيكوشيه»، فإن الخطاطين اللذين أرادا أن يعيشا الكتب بدلاً من نسخها يُعاقبان على زعمهما. فقد عادا إلى طاولتيهما واستسلما إلى الأبد لنسخ ما لن يكون سوى مجموعة من القوالب الجاهزة. وفي هذا طب حاجع للشفاء من مرض الكتابة الديمقراطية. لكن هذا الطب الناجع هو حذف الذات من الأدب أيضاً. إذ ينبغي على «فلوير» أن يسخ هو نفسه كل ما يحمل شخصياته على أن يسخوه. ينبغي عليه أن يلغي العمل الذي يفصل به نشر الأدب عن الأماكن المشتركة مع نشر العالم. إن النقاء الأدبي لا يمكن أن يحل الرابط الذي يربطه مع ديمقراطية الكتابة من دون أن يلغي نفسه. وإن سياقه الخاص في التمييز يفوده إلى درجة أن تميزه يصبح غير مثبت فيه. إن الوجه الآخر للمفارقة سيُعرض في القرن التالي عندما قامت الرغبة في التحول إلى وسيلة تدخل بدفع الأدب الاتهامي لكي يستقبل على صفحاته رسائل العالم أحادية النمط. وهذا ما تشهد عليه الأعمال الممثلة للأدب السياسي في القرن العشرين، ومجموعة USA لـ «دوس ماسوس». فعندما يدرج «دوس ماسوس» الجمل المقولية «لقضايا الساعة» أو «للغرفة السوداء» في مغامرات شخصياته الذين يتقاذفهم ركام عالم يسيطر عليه قانون المال، فهو يقتبس بالتأكيد من أشكال المونتاج البدائي والسريالي. ولكن، بصورة أعمق من ذلك، فإن سياسة «هوفار وبيكوشيه» هي التي يستعيدا ويحاول قلبها. وبالفعل ينبغي على مونتاج النماذج الإعلامية، بعيداً عن أن يعني المساواة بين جميع الأشياء، أن يجعلنا نشعر بأشكال السيطرة القوية لطبقة من الطبقات. فمن جهة، تعبر رواية المصائر المشوشة عن الحقيقة المخبأة خلف هذه النماذج. ولكن بالمقابل، فإن مجموع حماقات نماذج السيطرة هي التي تعطي

للفحص الناجمة عن التسكع تماسكها والمعنى الذي يوحدها. وبذلك تأخذ العدة النقدية الجديدة فاعليتها من رقص البطولة والعاطفية، ومن الرمادي على الرمادي الذي يجنح لمزج العنصرين اللذين من المفروض أن يجلب اصطدامهما المعنى السياسي: مصائر الشخصيات وحديث عالم السيطرة عن نفسه. إنه يلعب على إنقاص المسافة بين هذا الخطاب الفارع والثر الصقيل الذي يصع على سوية واحدة مصائر الأطفال المشردين والوصوليين، والخائنين والمتمردين. ولكن المساواة الحيادية للتمازج بالمقابل تُعدي المساواة الأسلوبية المطبقة على قصة المصائر التي تشهد على العنف والسيطرة. فالتقيد موجود دوماً إننا على حافة تلاشيه في الركام المحايد للمصائر المتساوية في عالم يتابع برباطة جأش سباقاً فيه القوة للأشخصية للتمازج تفرس على الدوام الرماثل الواضحة للصراع الطبقي. فعلى موت «إيما بوفاري» أو عودة الحطاطي إلى طولتهما تجيب النهاية المضاعمة لمجموعة USA حيث تقدم ابنة الطبيب الفقير التي منحت نفسها لقصة الروليتاريا نحو اجتماع حديد لتبلغ عن حريمة جديده، بما على قارة الطريق يسمى عبثاً متسكع مجهول لكي يعاقل منظم حركة السير بن ساسة «الحماقة» الأدبية تحقق هنا في نقاء مفارقتها. لا يمكن أن يكون لدينا في الوقت نفسه قوة التعبير عن المعنى وقوة التعبير عن اللامعنى. وبتعبير أدق، لا يمكننا أن نضعهما معاً، وأن نوحدها قوتيهما في بريق جملة من دون أن تلعي إحتاهما الأخرى. إن جملة الأسلوب المطلق تُلغى في الدعوى الابتدائية من قوالب نثر العالم. وها هنا، بتناظر معكوس، التميز النقدي السياسي الذي يبدو في دعوى النقض مبهماً.

هو ذا شكل آخر لإلغاء الذات الذي يصادفه الأدب عندما يريد أن يتجاوز «صمت» الرسالة الديمقراطية ليكون كتابةً جديدةً معادلةً لقوة جديدة للأحاسام. وهذا هو المشروع الذي يعمل عليه، بعيداً عن كل «رسم للكلمات» الشاعر الذي كتب «أي نفس بلا عيوب؟»: مشروع شعر يكون قبل الفعل مصنوعاً من لغة تقبل جميع المعاني، وتشد تناغمات حب جديد مع جسم جماعي جديد. ولكن، من أجل القيام بعملية «كيمياء الكلمة» التي ينبغي لها أن تتيح شعر المجتمع الجديد، لم يقم الشاعر سوى بتجميع الأشياء القديمة من سقط المتاع التي يعددها في مطلع كل

قصيدة ماثلة: زخرفات شعبية، بافطات، أدب قديم، لغة الكنائس اللاتينية، دفاتر إيروسية غير مضبوطة إملانياً، دفاتر الطفولة، لازمات مكررة تافهة، وإيقاعات فولكلورية. إن شعر المستقبل يجب أن يُصنَّع من بقايا الحياة العادية ولُقى التاريخ الجماعي المجمعة كيفما اتفق في محل العتق. ولكن ليس هنالك من طريق يقود من جرد الدلالات الصامتة المدونة على الأشياء ومن شعرية الازمات القديمة إلى شعر المستقبل ونشيد الجسم الجماعي.

وليس ذلك مجرد قضية ضلال أو عجز شخصيين. إن المسافة بين مشروع كيمياء الكلمة ومادتها يشهد على ما يلي: لقد أصبح الأدب آلة ضخمة للتفسير الذاتي وإعادة الصياغة الشاعرية للحياة القادرة على تحويل جميع نفايات الحياة العادية إلى جسم شعري وإلى دلالات قصصية. وهذه القدرة غدت الحلم بكتابة جديده، والحلم بجسم حديد يضي صوتاً لإعادة الاستحواذ هذه على سلطة الشعر والقصة المشتركين، هذه السلطة الملونة على أي يافطة، وأي لازمة قديمة أو كتاب خارج الاستعمال. لكن فك رموز الكلمة الصامتة قد انتشر في أثناء ذلك. فمن جهة، دخل في الصيغة العادية لإشارة الرأي، وفي روتين الزبور تاج الشامل الذي نادى به «الارميه». ولكي يتخلص من هذا القدر، أراد أن يهمل في فك رموز ما لا تقف رموزه، في سبيل استخلاص من اللازمة التافهة، بما هي تافهة، إيقاع عالم مجهول يختلط فيه النثر والشعر مجدداً على الفور. ينبغي على قصيدة الطلاس التي اتفكت رموزها أخيراً أن تفوض أمرها إلى موسيقى غير الدال. إن الجسم الجديد الذي يُنشَد نشيد الكلمة الجديدة مكرسٌ لكي يبقى الطوباوية الضرورية وغير المتحققة معاً والتي من خلالها يظهر نظام الكتابة الأدبية فيما وراء ذاته. في زمن المستقبلية والثورة السوفيتية، استطاع الحلم الرمبوي أن يتوافق مع الحلم بحياة جديدة حيث الفن والحياة لا ينفصلان. وفي زمن السريالية، عاد إلى شاعرية المحل — المغارة لعلي بابا الذي مجده «أراغونه» في «قروي من باريس» والذي نظره «بنجامين» في فكرة المسيح القادم المنبثق من مملكة أموات الأروقة الباريسية. ولكن، في جميع الأحوال، واجهت قصيدة المستقبل التناقض نفسه الذي واجهته رواية أي حياة كانت وواجه

نشيد الشعب التناقض نفسه الذي واجهه أي عمل من الأدب المحض. إن حياة الأدب هي حياة هذا التناقض.

سوف يأخذ الناقد وعالم الاجتماع هنا بثأرهما؛ إذ جمعا من هذا التناقض دليلاً على الضلال القديم الذي يتصور أنه يغير العالم؛ في حين أنه لا يقوم سوى بتفسيره. لكن التفسيرات هي بحد ذاتها تغييرات حقيقية، عندما تحوّل الأشكال المراثية للعالم المشترك، ومعها القدرات التي يمكن للأجسام أياً كانت أن تؤثر بها في منظر جديد للمشارك. والجملة التي تضع تحويل العالم مقابل تفسيره تشكل جزءاً من العدة التفسيرية نفسها التي تضعها «التفسيرات» مثاراً للجدل. إن النظام الجديد للدلالة الذي يساند نقاء الأدب يجعل من المشكوك فيه المعنى نفسه للتضاد بين تفسير العالم وتحويل العالم. إن التأمل في سياسة الأدب يستطيع إذاً أن يساعدنا في فهم هذا اللبس وبعض نتائجه في العلوم التي تزعم تفسير العالم، كما في الممارسات التي تنوي تغييره. ■

ARCHIVE

البحث السيميائي بوصفه فينومينولوجيا معرفية

د. آمنة بلعلی



1. الدلالة والنص من أجل نظرية سيميائية:

في الوقت الذي كانت فيه الدعوات على أشدها إلى الدراسات المحايثة في أوروبا؛ حيث كان الاهتمام بالنسق المغلق يطرح مفاهيمه وآلياته الإجرائية، التي ساهمت في تشكيل مجد البنيوية، كان رولان بارت وجوليا كريستيفا يؤسسان لما يسائل هذا المجد، ليس بالقضاء عليه، ولكن، بطرح منظور مغاير يلغي التقوقع والانغلاق والثبات، وكان ذلك في ظل الدعوة إلى علم السيمياء الذي جعله دوسيسير أعم من اللسانيات.

وانطلاقاً من قصور النموذج اللساني، عكفت جوليا كريستيفا على صياغة رؤية شاملة تأخذ بالحسبان النسق والبنية وتبني العلمية، ولكنها في الوقت نفسه تطل على الخارج الواسع، وتؤكد دوره في رصد الدلالة الغزيرة للأنظمة السيميائية المختلفة، ومثلما راح بارت ينهل من النموذج اللساني ثائياته المعروفة كاللسان والكلام، والدال والمدلول، والتركيب والاستبدال، والشكل والمادة، ليجعل منها نموذجاً لوصف هذه الأنساق وتأويلها، ثم ليوسّع في التصور اللساني ويستقي منه آلياته في وصف الأنظمة

المختلفة، راحت كريستيفا تبدي تلمعها من ضيق هذا النموذج ومن الطريقة التجريدية التي تتبناها البنيوية، وتعرض نظرة وتصوراً أكثر رحابة باللسان نفسه، من خلال النص بوصفه ممارسة دالة، وسعت - من منطلق هذا الوعي - إلى البحث عما يمكنها من وضع منهجية خاصة أسستها السيماناليز *semanalyse* تقوم عليها النظرية السيميائية التي تفتح على مجالات معرفية كثيرة كالفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللسان والرياضيات، كما تفتح أيضاً على التطورات التي تلحق بهذه المجالات، مما يعطي إمكانية للتطور في نقد الفكر والأدب عامة.

تري كريستيفا أن التمرکز حول اللسان بوصفه وسيلة تواصل، وإنكار أن تكون اللغة حمالة معان، مثلما يحدث في الأدب من طرائق الاشتغال باللغة، هو ما يجعل منا غرباء عن اللسان⁽¹⁾ من خلال غربة الصرّاء، حينما لا نعي أنه اشتغال على اللغة، وله دور اجتماعي وتاريخي ومكانة ضمن الممارسات الدالة، ولعل المهمة الملقة على عاتق علم السيميائية هي أن تسجل في النص مواقع قوته وتحوّلته وصيرورته التاريخية رأثره في مجموع الممارسات الدالة⁽²⁾.

ومن أجل تجاوير المودج اللساني المعلق الذي يهتم بالجملة، تطرح جوليا كريستيفا مفهوم النص بوصفه ممارسة دالة خاصة تؤثر في باقي الممارسات الدالة، ولا يخضع لممارسات اللسان الذي يشتمل أساساً بإعادة قوانين الدلالة، ليس بوصفه جملاً معزولة، بل ممارسة دالة وإنتاجاً يسهم في تحريك الواقع وتحويله⁽³⁾ مثلما يسهم في تأسيس نظرية سيميائية يكون عمادها دعائم إنشاء علم خاص بالنص على غرار العلم الذي أنشئ للغة. ولذلك جعلت كريستيفا التفكير في إنشاء علم خاص بالدلالة مشروطاً بإدخال النص إلى مجال اهتمامه؛ بل إنه لا يمكن الحديث عن سيميائية أدبية من دون أن يكون النص محور الاهتمام؛ لأنه لا يمكن الحديث عن الدلالة، من دون الإمساك به وبعلمه، وذلك من أجل بناء نظرية معرفية مادية⁽⁴⁾.

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناطم، ط1، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص 7.

(2) علم النص، ص 8.

(3) Julia kristeva, *Semiotiké*, Recherches pour une sémanalyse, Editions du seuil, 1969, p 9.

(4) جوليا كريستيفا، علم النص، ص 20.

تتجاوز بها الطرق التقليدية التي احتوت النص بوصفه موضوعاً خصوصياً كالدين وعلم الجمال وعلم النفس، لتتأمل عن مكانته ضمن الممارسات الدالة، وعن قوانين اشتغاله ودوره التاريخي والاجتماعي، وهي الأسئلة التي تطرح على السيميائيات من أجل إنشاء كلية مفاهيمية قادرة على الإحاطة بالنص.

ترى كريستيفا أن أي دراسة تقوم حول النص يجب أن تقوم على تحليل الفعل الدال؛ أي تنظر إليه ليس باعتباره مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة، هنا داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية⁽¹⁾

لا شك أن جوليا كريستيفا كانت تهدف، في مرحلة كان النموذج اللساني مهيمناً، إلى إنتاج معرفة بالاشتغال النصي كخطوة أولى لإنشاء سيميائيات، سيكون على عاتقها دراسة سائر الممارسات الدالة كالفن والأخلاق والاقتصاد بوصفها أنظمة مشكلة مثل النظام اللغوي، ومن ثم هذه الممارسات ستكون قابلة لكي تدرس كنماذج ثانوية بالنسبة للغة الطبيعية⁽²⁾

2 - السند النظري للبحث السيميائي: لقد أسست بحثها المعرفي هذا انطلاقاً من إدراك مغاير للعلامات اللغوية، واشتركت معاهيم ومصطلحات متعددة ومحتملة بخلفيات معرفية متنوعة في صياغة جهازها المفاهيمي، فتشابه أحياناً ويأخذ بعضها بزمام بعض، وتتباعد في أحيان أخرى حتى يتمّ الإلمام بعوالم نظريتها هذه التي بدأت فيها لسانية، ثم تتجاوز الإراث اللساني وداعية في إطار ما سمي بالنقد الجديد، وجماعة «تال كال» Tel - quel خاصة، إلى تجديد الكتابة الأدبية، فمعلنة عن قبضتها على ثورة اللغة الشعرية التي بلورت من خلالها قطيعتها للنقد الغربي ومراجعتها لمعظم طروحاته، مؤسسة من خلال كتبها الكثيرة التي اختزلت فيها كل الاتجاهات والتوجهات، نظرية سيميائية وصفت بالصعبة تارة وتارة بالمادية، وأخرى بالشعرية. وارتيك من نقلوا بعض نصوصها إلى العربية في نقل مفاهيمها ومراجعتها في النظر والتحليل، والأهداف التي انطوت عليها، واستغلقت ليس على القارئ العربي فحسب بل على القارئ الغربي أيضاً.

(1) علم النص من 14.

(2) voir Recherches p 27

ومن أجل رفع هذا الاستغلاق، تجدر الإشارة إلى الظرف الثقافي الذي قيدت فيه كريستيفا طروحاتها وخاصة انتماءها إلى جماعة تال كال، وإن لم تشترك كلياً في وسائل مقاربة الدلالة والنص والعلامة مع بعض المعتمدين إلى الجماعة والذين نشطوا في مجلتها مثل «رولان بارت» فإن الأهداف كانت نفسها، وإن تفرقت السبل بعد ذلك ببارث فانتهى مبدعاً ناقداً، وظلت هي محافظة على صرامتها مما يجعلها تصنف ضمن المنظرين في مجال البحث السيميائي.

إن الظروف التي رافقت ولادة أفكار جوليا كريستيفا السيميائية منذ منتصف الستينيات حين دخلت إلى جماعة تال كال محملة بمفاهيم الشكلايين الروس ومصطلحاتهم وخاصة باختين، هي نفسها التي جعلت بارت يدعو إلى إعادة النظر في النقد والإبداع ليؤسس لبلاغة جديدة، وهي ظروف لوّنت الثقافة الفرنسية بطابعين يدعو أحدهما إلى الوراثة، فيما يرنو فيه الآخر لأصحاحه إلى التعبير، وضرورة إعادة النظر في الكتابة، وفي النقد، وهو تعبير بدأ من خلال ما أثاره من صراعات، ذا طابع إيديولوجي وأحياناً ساسي؛ لأن الذي يميز ثقافة ما تجسّد من خلال وسيط إعلامي كمجلة تال كال واختيار النشر فيها أو الأسماء إلى أي جماعة أو فئة ثقافية ما، يعني، في الغالب، الارتباط بنوجه إيديولوجي أو ساسي معين، حتى وإن كانت الأهداف ثقافية صرفة. (نذكر في هذا الشأن توجهات مجلة شعر، والآداب والثقافة الوطنية في فترة الخمسينيات والستينيات عند العرب).

وبغض النظر عن هذه التوجهات الإيديولوجية والسياسية، فالمؤكد أن ولادة مجلة تال كال توافقت مع موجة تيارات نقدية كانت في فرنسا بمثابة البوصلة لما في بداية الستينيات. فقد كان ثمة تراجع في أوساط المثقفين اليساريين الذين أشاحوا عن الستالينية بوصفها إيديولوجية قمعية وتعلقوا بتناقضها العقائدية، على الرغم من أنهم لم يمتلكوا اجتهدات واحدة على مستوى الجمالية والسياسة والفلسفة، ولعل هنا ما يفسر تمهيد هيئة تحرير المجلة بالتنشيد على كتابة الخيال وبلورة عالم فلسفي يتحرك فيه الخلق،⁽¹⁾ هذا العالم الذي يمكن أن نلخص من خلاله الهدف الرئيسي من البحث السيميائي لدى كريستيفا، حيث شدّت على كتابة الخيال، في

(1) راجع حسين فواد، مجلة تال كال - كما هو - والحدثة الأدبية، مجلة علامات ج 42 م 1 ديسمبر 2001، ص 63.

كل مجالاته، وركزت على اللغة الشعرية، وأسست اتجاهها يمكن أن نقول عنه إنه اتجاه فلسفي، ما دامت الفلسفة قد تحوكت إلى موقف يتحرك فيها بحثها السيميائي. ويتمثل الموقف الفلسفي هذا في طروحات لينين وماركس وأفكار ماوتسي تونغ الفلسفية والجمالية ومعطيات التحليل النفسي، وأفكار جاك لاكان، خاصة، كما أنها استقت من الشكلانيين الروس ومن اللسانيات طرائق الخوض في الأبعاد الواعية واللاواعية للفكر والإبداع، كتجسيد للعمليات الاستبدالية للأفكار الجدلية المادية بالطروحات اللاهوتية، نظراً للانقسامات التي حدثت في اليسار الفرنسي بعد 1968 خاصة. وهذه العمليات الاستبدالية واكتبتها على المستوى الثقافي وخاصة عند جماعة تال كال عمليات بحث عن بدائل على مستوى الإبداع والفكر والنقد.

ولقد تكررت هذه البدائل عند «بارث» إلى درجة استعصى معها إدراجه ضمن توجه معين. لقد كان ثمة حاجة «لتأسيس ثورة تحل مكان رمزية التعبير، شكل المطالعة، أو الموتاج الفوتوغرافي أو في استقراء العلامات، كما أن النص يحل محل النتاج والقارئ مكان المؤلف»⁽¹⁾.

ولعل كتاب كريستيفا «بحوث في التحليل الدلالي» *Recherches pour une sémanalyse* يتضمن من السعي نحو بدائل في كل الاتجاهات، وبطريقة سريعة، ما يعكس التحرك المهووس للبحث السيميائي، الذي يشه ذلك التحرك الذي اشتغل من خلاله بورس في نهاية القرن التاسع عشر بمراحماته للمعرفة الفلسفية التقليدية ومناهج التفكير، السابقة، مما يعني أنه شكّل جزءاً في المنظومة الثقافية التي سادت في ذلك الوقت.

وكذلك كان بارث وكريستيفا يتحركان في إطار ثقافة «تال كال» الذي كان الحراك النقدي الموجه من قبل المنتمين إليها ذا طابع ثقافي يجسد لحظة قلق في الثقافة الفرنسية دام عشرين سنة من التأسيس 1960، إلى التوقف 1980. وتتجسد بوصفها مواقف أكثر منها أنساقاً مما يبعدها عن الفلسفة أو يجعلها مجرد مواقف فلسفية.

إذا كانت سيميائية بارث تتمثل في بلورة نقد جديد وعلم جديد والكشف عن اشتغال أنظمة دلالية نحيا بها وفيها ولا ندرك دلالتها، فإن الحديث عن سيميائية

(1) فولد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا، نصوص،جماليات، تطلعات، دار الجيل

كريستيفا يتم برصد عملية إنتاج المفاهيم والمصطلحات ذاتها، والمنهج الذي رسمته بالتحليل الدلالي، ودور كل ذلك في صياغة نظرية سيميائية وممارستها. وذلك ما وصفه بارت بقوله إنه «الخطاب المتناسب مع النظرية التي يفصح عنها، وهذا التاسب هو النظرية ذاتها، إن العلم في ذاته كتابة، وإن الإشارة حوارية، وأما الأساس فهدم، وإذا بنا هذا الخطاب صعباً بالنسبة إلى بعضهم... فذلك لأنه (...) أولاً: يؤكد ويمارس في الوقت نفسه الصياغة واتزياحها (...) وثانياً: إنه يتحمل باسم النظرية الانزياح المصطلحي للتعريفات المسماة التعريفات العلمية (...)، وتمتلك الكتابة عند كريستيفا استطراداً، وتطوراً.. كما تمتلك صياغة وإدهاشاً وإنتاشاً في الوقت نفسه. وإنها لتمثل خطاباً يعمل أقل لأنه يقدم فكرة ينتجها ويخصصها مباشرة ومن غير وساطة الكتابة، وهذا يعني أن جوليا كريستيفا هي الوحيدة القادرة على صنع علامة الدلالة⁽¹⁾.

إن علامة الدلالة أو سميولوجيا الدلالة التي ينسب بارت - متواضعاً - صنعها لكريستيفا، كان قد وضع لها أسساً وشبّد لها عمارة عرفت كيف تتفاعل معها، وبأدواتها التحليلية التي استعملتها من باحثين والتحليل النفسي، والمادية الجدلية استطاعت أن تصنع هذا الاختلاف الذي حمل بارت ينسب إليها هذا الاتجاه السيميائي، وتنازل عما فعله اعتراضاً لها بالصرامة النظرية

يمكن الإقرار مبدئياً أن الموضوع الذي بنا موجهاً أساسياً للبحث السيميائي عند كريستيفا، هو النص باعتبارهِ معرفة، والمعرفة تقتضي علماً تقول عنه إنه تقاطع مختلف العلوم، مما يعني صلاحيته للدراسة بقية المعارف والأنساق الدالة المختلفة، وهو ما رآه بورس حين بدا له أنه لا يمكن دراسة أي معرفة إلا سيميائياً.

وهي منذ بدايتها، حين حلت بباريس طالبة محمّلة بأعمال باحثين وتراث الشكليين الروس، بدت وهي تتردد على دروس غولدمان وندوات بارت متجاوزة الشفوية. نظراً لاهتمامها بالنص الذي لا يقصي لا التاريخ ولا الكاتب مستندة إلى باحثين في القول بتعدد الأصوات نابذة مفهوم الانغلاق، بوصفه النصوص الأدبية

(1) رولان بارت، «مسألة اللغة»، تر: مندر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، بطن، سوريا، 1999

المنخلقة على نفسها تتناقض مع طبيعتها القائمة على الحوار والحجاج والإقناع والمجادلة،⁽¹⁾ ولذلك كانت وكأنها تستلهم النظرية من النظرية ذاتها، وتساءلت عن جدوى قيام سيميولوجيا إذا لم تقم بوصفها نقدا للسيميولوجيا.⁽²⁾

في كتابها «بحوث في التحليل الدلالي» كان الهدف الأساسي لها هو تجاوز النموذج اللساني، وصياغة نظرية بديلة تتجاوز التحليل البيوي للنص بوصفه بنية سطحية، لتقف معها في كتابها ثورة اللغة الشعرية عند النص كعمارة تعبيرية هادفة، استمدت دلالتها من جهة، من المفهوم الماركسي الذي يرتبط بالممارسة الاجتماعية في جانبها الثوري؛ حيث يبدو النشاط البشري هو أساس المعرفة، ومن جهة أخرى، من الماوية التي تربط الممارسة بالتجربة المباشرة والجانب الذاتي؛ أي الصراع الذي تمارسه الذات استناداً إلى التحررة، فيتولد الموضوع الجديد، وهذا يعني أنه في الممارسة يتحقق مفهوم السيورة الدلالية

لقد رأت أن الدراسة المحايدة التي تعمل على وصف مواقع الاختلاف بين الأدلة ليست كافية، ولذلك فهي تشترك مع دارث في عدم علم اللغة يساهم في بناء علم السيمياء، لأن اللغة نظام من العلامات تشترك مع كثير من الأنظمة والظواهر الدلالية. لقد كانت في بحوثها الأولى تتحسّر إمكانية قيام سيميائيات عامة بوصفها علما شمولياً، يتوسّل بأدوات صارمة يحترق الممارسات الدالة الحفية الموضوعية على حافة الثقافة الأوروبية، وكذلك المعلنة للغوص في مظاهر الفكر المختلفة، ورصد علاقاتها من خلال الخوض في دراسة السحر والتنبؤات والديانات والموسيقى والرسم والطقوس التي تخضع لها ظواهر الفكر، وذلك انطلاقاً من إشارية لغتها، وبعيدا عن كل فكر أو ثقافة مثالية مشحونة بالإيديولوجيا.⁽³⁾

ولعله واضح أن الدلالة كذلك هي النسخ الثاني الذي وجّه طروحات كريستيفا، من أجل صوغ سيمياء تحليلية «sémanalyse» لا تكمن وطبقها في رصد المدلول واستنباطه؛ بل في الكشف عن حركة الاستنبالات في النص بوصفه ممارسة دالة؛ أي

(1) يرجع حسين الولاد، مجلة نال كل " كما هو " والحدائق الأدبية، ص 64.

(2) يرجع رولان بارت، سهسة للغة ص 246.

(3) يرجع فصل (Sémiotiké) Expansion de la sémiotique

تدليلاً *signifiante* والحركة هي ذلك التوالد اللانهائي الذي تتخذ الدلالة من خلاله مساراً يمر عبر ثلاث مراحل تسمى الأولى: *la phase thétique* وهي المرحلة السابقة لعملية التلفظ، يكون المعنى فيها مادة بدون شكل على حد تعبير هيامسلاف أو *la chora* بمصطلح أفلاطون و *hylé* بمصطلح Husserl وفيها تكون الدلالة في مرحلة الفرضية، ثم تأتي المرحلة الرمزية، وهي مرحلة تجسيد مختلف الدوافع *(Pulsions)* التي تنتظم - في أثناء المرحلة الأولى - بواسطة عملية التلفظ بالرموز اللغوية في شكل عملية ضغوطات المجتمع والأسرة، فتعرض للكبح البيولوجي والاجتماعي، ويحدث نوع من الانفصال، وتتأسس علاقات سرية بين المواد القابلة للسمية في صورة استعارات، *(Sujet parlant)* ولا تصبح الذات المتكلمة فاعلاً في الممارسة النصية أو في السيرة الدالية؛ أي العبور إلى المرحلة السيميوطيقية إلا بعد احتيازه المرحلة الرمزية، وإذا ما تم له ذلك يندمج في البنية الاجتماعية، ويصبح عالم الدلالة عنده مسمى *Sémiotisé* في شكل يسمح له بالتواصل⁽¹⁾.

إن هذا الطرح النظري الذي يستند إلى التحليل النفسي الفرويدي وإضافات جاك لاكان، والذي شرحت من خلاله ظاهرة التدليل *Signifiante* عبر اللغة وداخلها، هو ما يجعل اللغة متعة ونورة، وفي الوقت نفسه تتجاوز الطرح اللساني الذي يعد اللغة موضوعاً شكلياً *Objet strictement formel* لكنه سمح لها ومن خلال الاتجاه اللساني الذي يؤيد العلاقة الاعتبارية بين الدال والمدلول بوصفه علاقة معللة استناداً إلى التحليل الفرويدي للاشعور، والاتجاه الذي يعنى بالعلاقات بين المخاطبين، والذي يفتح على علاقات عبر لسانية تتجسد في البنية العميقة للغة. لقد سمح لها إذن، شرحها لعملية التدليل استبطان السيميائي *le sémiotique* والرمزي *le symbolique* وهما مرحلتان تعتمد عليهما كل الأنظمة الدالة. غير أنها ترى الدلالة ليست هي المعنى، فما هو إلا نواة تشترك فيه حسب هيامسلاف مختلف اللغات في

(1) voir Julia kristeva; La Révolution du langage poétique, l'avant — garde à la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé, édition du seuil. Coll. Tel quel, 1974, p 28 — 38.

اللغة المنطوقة، وهو بالنسبة إليها مثل حبات الرمل التي تتخذ أشكالاً مختلفة. فالسحاب الذي يغير أشكاله باستمرار، يشبه المعنى الواحد الذي يتخذ أشكالاً مختلفة⁽¹⁾.

إن المرحلة السيميائية بهذا المعنى لا تبدأ إلا إذا تم خرق المرحلة الأولى، وتشكل الرمز يقوم على آليات كالإزاحة والتكثيف Condensation أو déplacement مما يسمح بالمرور من نظام إلى آخر، وهذه النظرة المعمقة لمفهوم السيرورة الدلالية لم تكن لها إلا في كتابها ثورة اللغة الشعرية، حين استندت لمفهوم النص بوصفه وحدة للبحث فبكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة والصارمة التي تتحكم بنسيجها الداخلي، وما يعتلج في شرايينه وأنسجته ومستوياته⁽²⁾. في حين نجد في كتابها الأول نستند إلى المفهوم الماركسي الذي يستبدل بمفهوم الإبداع والحلق والإساح، منظوراً إليه من راويتي سيرورة العمل والعلاقات الاجتماعية للإنتاج حيث تظهر قيمة العمل في تحريك البضائع والتبادل، فتربط بين فكرة ماركس عن حركة النفوذ ونظام التبادل، وبين نظرة النقد المعاصر للعلامة وحركة المعنى؛ حيث إن العلامة في المجالين ترمز إلى معنى أو قيمة مجردة⁽³⁾. وتشير دائماً في إطار فكرة الاستبدالات إلى مفهوم فرويد للعب الاستبدالي من خلال الحلم، الذي هو من حيث الباطن فكرة، ومن حيث الظاهر مجرد هيروغليف، وهي تؤكد جدّة الفكرة عند فرويد، حين ميز بين الحكم وعمل البقظ⁽⁴⁾.

إن هذين السندين النظريين جعلها تنظر إلى السيمياء بوصفها إنتاجية comme productivité ومن خلال فكرة الاستبدالات Paragrammes بنت مفاهيم شكلت الإطار النظري للبحث السيميائي عندها مثل النص الظاهر

(1) Révolution du langage poétique .

(2) فؤاد أبو منصور، ص 348.

(3) Voir Recherches, p 44

(4) ibid p 44.

Phenotexte والنص المولد Génotexte والتناص Intertextualité والصيغة Formule.

لقد كان من بين ضرورات إنشاء نظرية سيميائية أدبية عند كريستيفا هو تخطي المستوى التمييزي الذي تفرضه الدراسة الشكلية، حين تقف عند مستوى العلاقات الخاصة بالبنيات اللسانية من دون المرور إلى العلاقات الأكثر تعقيداً في الأنظمة المدروسة. لذلك نراها تشيد بدور جماعة تارتو Tartu في دراستها الأنظمة الثانوية Systèmes modelerants secondaires بوصفها علاقات من الدرجة الثانية، كالإيقونات والنوتات الموسيقية والألغاز، وربما تكون هذه الأنظمة الثانوية هي ما يسمح للسيميائيات بتجاوز اللسانيات، ولا يكون التجاوز بهذا فحسب وإنما - و بوصفها تقاطع مع كل العلوم ولا تخضع لمنطق نهائي، وتسمح بتعدد التأويلات - تعتمد أيضاً على الرياضيات، وهي ما نلتقي مع غريماس الذي تنقل عنه أن السيميائي يجب أن يكون رياضياً أكثر منه لغوياً⁽¹⁾؛ ذلك أن الرياضيات تمكّننا من الكشف عن القوانين التي تحكم في البنيات داخل عالم الكلام، مما يؤدي إلى شكلنة الخصائص المنطقية، وبناء نمط منطقي حديد استناداً إلى الصور اللاتهامية للغة الشعرية⁽²⁾.

لم يكن التحليل البنيوي كافياً لرصد كيفية اشتغال الدليل، فضلاً عن رصد قضايا الدلالة بتعيين مكان خاص بها، بعدما تم إقصاؤها بحجة عدم القدرة على قياسها. ولقد وجدت في التصورات المذكورة ومفاهيمها المختلفة ما هو كفيلاً بفهم كيفية اشتغال العلامة والنص بوصفه نظاماً دالاً ضمن مختلف الممارسات الدالة، لكنه يختلف عنها بوصفه ممارسة ثورية تحطّم الوحدة التي تفرضها السلطة التي هي اللغة، ليشكّل عالماً من الاشتغال الدلالي أو التوالد اللامتناهي الذي لا يتوقّف نحو اللغة وعبرها، ولا يمكن تحليل كيفية اشتغاله بوصفه مجموعة من الملفوظات، أو نسقاً دالاً منفرداً؛ بل مجموع الأنساق التي تنفلت من المعنى والموضوع المسطح، لأن اشتغال الدلالة فيه خاضع لنظام معقد توالد من خلاله الدوال، وتتغير

(1) Recherches 56.

(2) راجع طم النص 85.

المدلولات وتتبدل بطريقة يصعب وصفها إلا من خلال رصد حركة التغيرات تلك بوصفها نظاماً استبدالياً.

ولكي تؤدي السيميائيات دورها تستند جوليا إلى أطروحة بورس في أن تكون نقطة تقاطع مختلف العلوم، كالمنطق والرياضيات، ولذلك تقول نحن مدينون فعلاً لشارل ساندرس بورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات⁽¹⁾، وهي وإن كانت تتفق مع بورس في ضرورة إنشاء السيميائيات على المنطق، إلا أنها تركز على منطق جدلي استناداً إلى الفلسفة العادية التي ترى أنها تلخص النموذج اللساني من مطيحته، وتكشف عن عمق العمليات المسؤولة عن تشكّل الدلالة. وإن كانت ترى أن السيميائيات لا بد أن تقوم على النموذج اللساني الذي يمكن أن يصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا، وهي هنا تستند إلى أطروحة بارث الذي اعتقد أن اللسانيات قادرة على تفسير مختلف الأنظمة الدلالية، ولعل ذلك ما جعلها كذلك تستثمر إشارة دوسومير في تبثته بانصواء السيميولوجيا تحت علم النفس العام، أي اتصوائها تحت نظرية عامة للاشتغال الرمزي، ولذلك فهي تقع في تقاطع عدة علوم، ويكون موضوعها صيغ الدلالة وقوانينها أي العمليات الدالة بمفهومها الواسع، ولذلك ترى أن إقامة علم خاص بالنص هو «أكثر من أن يكون سيميولوجيا، أو سيميائيات، فهو يبنى كنقد للمعنى ولعناصره، وقوانينه ويتأسس من ثمة كتحليل دلالي»⁽²⁾.

إن التحليل الدلالي *semanalyse* هو جزء من منهج فلسفي أعادت به جوليا العلاقة بين الفلسفة والعلم بعد القطيعة التي حصلت بينهما، وهكذا يصبح هذا التحليل نفسه مجالاً لتقاطع العلم والفلسفة، من أجل تجاوز السيميائيات الواسفة إلى التحليل الدلالي الذي يتيح مجال البحث عن العمليات التي تربط الممارسات السيميائية، بالذات والتاريخ، وتجاوز الانغلاق ولا بأس أن تقوم على الشكثة التي لا يسعى إليها لغاية بل كوسيلة للتحليل والتفكيك، وتجاوز النموذج العام الذي يصلح تطبيقه على كل الأنساق الدلالية، كما يعني بالخارج بوصفه نسقاً دالاً أيضاً.

(1) علم النص ص 15.

(2) علم النص ص 16.

لقد جاءت نظرة جوليا كريستيفا رد فعل على كل مزعة علمية أو إيديولوجية، لتعيد الاعتبار إلى المجتمع والفكر والذات، وإعادة اللحمة لعلاقة اللغة بالعلوم الاجتماعية؛ وبذلك ستمكن السيميائيات من استرجاع بعض الممارسات الدالة المغيبة والمهمشة في الثقافة الأوروبية، تلك الممارسات التي عدت غير منطقية مثل السحر والشعر والموسيقى والرسم، وغيرها من الممارسات التي أبعدها ثقافة الإيديولوجيا والعلم، الأمر الذي يسمح للسيميائيات بالامتداد، نظراً للتشاكل القائم بين المجتمع ومختلف الممارسات السيمائية، ويحمل السيميائي بحاجة إلى الرياضيات ليكون لغته الاستدلالية التي يحتاج إليها في عملية التأويل، كما يقتضي الاستناد إلى علم النفس الذي يقدم جهازاً مفاهيمياً يساعد على تحليل المجاز داخل النص؛ أي كيفية إنتاج الدلالة، كما تساعد الرياضيات والمنطق واللسانيات على صياغة النماذج من أجل حمل التاريخ ديدلاً للتصوير والتشكيل. وهي في ذلك تستند إلى ماركس في حمل خطاب السيميائيات العلمي قادراً على صياغة نماذج للاشتغال الاجتماعي للممارسات السيميائية⁽¹⁾ ولعل هذا ما جعلها تؤكد العلاقة الوطيدة بين المعنى والزمن، ويوحى من إدراك يارث المكمّر لعلاقة المعنى بالموضة، بوصفها ممارسة عبر لسانية تمكس من إعادة بناء نظام المعنى، يعدو تحليل الموضة تحليلاً للمعنى، وهي تعرض إلى رأي دوسوسير في القضية حين يعتبر الدال ذا طبيعة سمعية صوتية، يحدث في زمن واحد منعزل، منفرد وهذا الزمن يمكن الإمساك به وقياسه، لكنه زمن مبتور عن الجدلية مع الفضاء، وسيرورته خطية؛ في حين، أن إدراك المعنى وهو يتغذى من الزمن يجعل الكلام على حد يارث لا يدل إلا استناداً إلى مخزن الذاكرة الثقافية واللغوية، وتعدو المصطلحات المختلفة بمثابة الاحتياط بالنسبة للمعنى، وكلما كان هذا المخزن منظماً كان نداء العلامة قوياً، وفهمها ممكناً، وإذا كانت قوة الدلالة ترتبط باللمحة الآنية، فإنها تبدأ في التراجع تدريجياً، حتى تصبح قديمة شيئاً فشيئاً⁽²⁾

(1) Recherches p55

(2) voir le sens temporel in Recherches p 72

إن البحث السيميائي الذي بشرت به كريستيفا يقوم أساساً على فهم البحث اللساني من أجل تجاوز تناقضاته، وفضح عدم كفايته للدراسة العلامات في النص؛ لذلك لجأت إلى جهاز مفاهيمي متنوع، واستعانت بأنماط الكتابة الجديدة من خلال أسماء أبرر متبنيها، مالارمي وفيليب سولرس، وإلى أسماء علمية كديريدا وبارث، وإلى الفن الإيمائي عند اليونان والرومان والصين وغيرها من نماذج اللغات والعلامات. كل ذلك من أجل بناء سيميائية عدتها بحثاً، أحياناً، وتارة علماً وتساءلت هل هي علم نقد أم نقد للعلم.

3 - تعريف السيميائيات: في مواضيع متفرقة من كتاباتها الأولى تعطي كريستيفا تعريفات للسيميائيات استناداً إلى عدة اعتبارات هي:

1 - فمن حيث الوظيفة الملقاة على عاتقها، وبعد عرضها رأي بارث الذي اعتقد أن موضوع العلامة مهما كانت طبيعته، إشارة أو صوتاً أو صورة، لا يمكن أن يفهم إلا بواسطة اللغة، ترى أن السيميائيات هي إنتاج نماذج أو شكلنة، كما تنتج الأنظمة التي تتخللها⁽¹⁾، ويترجمها للسيميائيات على أنها علم لإنتاج النماذج تكون قد وضعت خصوصيتها التي تميزها عن بقية العلوم، على الرغم من أنها ليست علماً كباقي العلوم، فهي عندها نقطة التقاء علوم متعددة كالمنطق واللسانيات والرياضيات وعلم النفس، وهي بحث مستمر يراجع نفسه باستمرار، ولا تتوقف عند ذاتها، فبعد أن تستحوذ على النماذج اللسانية والرياضية والمنطقية باستعمالها، تتجاوزها لتؤسس نفسها كتنقد. إنها تكشف لنا كيف يولد العلم داخل الأيديولوجيا⁽²⁾.

2 - أما بالنظر إلى موضوعها، ترى كريستيفا أن السيميائيات هي دراسة الاستبدالات «étude des paragrammes» لأن قانون الاستبدال هو فعل الدال في أي نظام دلالي، وهو ما يجعل السيميائيات قادرة، من خلاله، على تأسيس نظرية للاشتغال الرمزي يتجاوز البنية الرمزية (اللغة، السنن، الشرائع وغيرها) عبر رغبة جامعة في تقنين سيطرتها على الحقل الفكري السائد ووصفتها بالنزعة إلى البرمجة

(1) voir Recherches p 174.

(2) Recherches p 30

للفنوية الصارمة، حيث كانت لها مواصفات العالم الذي يغربل الآثار الأدبية وفق معايير صارمة لا تقبل الجدل، كما تقول عن نفسها (1).

إن مبدأ الاستبدال هذا الذي توكده كريستيفا في كتابها الأول، وحاولت إقامة بحث سيميائي جديد من خلاله، تؤكد به آلية مهمة من استراتيجية السيميوزيس الذي رسمه بورس؛ بل إنها في مواضع عدة من الكتاب تشير إلى أن الموضوع الحقيقي للسيميائيات هو دراسة الاستبدالات paragrammes، ولقد استمدت المصطلح من تصحيفات دوسويس anagrammes الذي تعني به امتصاص نصوص (معان) متعددة داخل الرسالة الشعرية، ويتجلى هذا الامتصاص من خلال تقاطع مجموعة من الخطابات أو الشفرات التي تجد نفسها في علاقة متبادلة، بطرق مختلفة... (2) ولقد رأت فيما بعد أن اللغة الشعرية تمثل أحسن تمثيل للحركة المستمرة لنظام الاستبدال من خلال كتابها ثورة اللغة الشعرية، وهو ما يسمح بدنياميكية تأويلية تنشأ عنها دلالات مختلفة.

3 - عندما أحسّت بأن الذهاب في العلمية بهذا الشكل الصارم يفضي إلى الانسداد، سعت وخاصة في كتاب «حكم الرعب» كما تقول، إلى إنشاء «سميولوجيا تقوم على استقراء علامات الأثر العلمي أو الفلسفي وربطها بالنظام الاجتماعي والسياسي، وهنا يكسب الباحث صفة المدع الذي يتمتع بمعرفة شاملة تمكنه من النفاذ إلى عمق الظاهرة اللغوية وجدورها» (3). وهذا ما بدا في كتابها ثورة اللغة الشعرية الذي يعد دراسة أكاديمية جسدت بها مشروعها السيميائي - نظرياً وتطبيقياً - حول بنية القصيدة الشعرية الحديثة، والثورة التي أحدثتها على مستوى البناء السيميائي للنص الشعري.

4 - أما في مرحلة متأخرة وفي حوار معها في بداية الثمانينيات، فترى أن السيميائيات هي فينومينولوجيا معرفية، وهي بهذه الصيغة لخصت بحثها في مجال السيمياء وحولته إلى مبحث فلسفي يمتد إلى Hussel من خلال Derrida الذي كان عضواً فاعلاً في مجلة «تال كال»؛ حيث كانت هذه الفلسفة تدعياً لرأي أعضائها

(1) راجع حوار فؤاد أبو منصور معها ص 146.

(2) راجع علم النص ص 78.

(3) فؤاد أبو منصور ص 346.

بالرجوع إلى الأشياء ذاتها، وبضرورة أن يكون الواقع نفسه حاضراً في الإبداع الأدبي⁽¹⁾ ليس من منظور مفهوم الانعكاس الذي كان محل ثورة هذه الجماعة، وإنما بمفهوم النص، الذي مضت كريستيفا كأبرز أعضائها من خلاله إلى تأسيس نظرية أدبية، أو سيميائية أدبية، فضّلت أن تراها «فينومينولوجيا معرفية» بحكم ما وُظفت لها من إجراءات مفتوحة على التحليل النفسي واللسانيات والتاريخ والإيديولوجيا، والمعارف المختلفة التي تلي نداء النصوص. وسمحت لها بتغيير موقع الأشياء كما قال عنها بارث، فهي كما يراها تهدم دائماً الحكم المسبق الأخير، ذلك الحكم الذي كنا نعتقد أن بإمكانه أن يطمئن وأن يزدهي، وإن ما تغير موقعه هو عبارة المدلول، وهذا يعني أنها تغير التفاهة، وأما ما تهدمه فهو السلطة، سلطة العلم الذي يناجي العلم فيه نفسه وسلطة النسب هنا وإن عملها كله ليعد جديداً ومضروباً وإنه لم يكن كذلك لنزعه طهرية في العلم، ولكن لأنه يأخذ كل المكان في الموقع الذي يحتله، فهو يملؤه بالضبط⁽²⁾.

إن عدّ السيميائية فينومينولوجيا معرفية تؤدي معنى الطريقة العامة للدلالة، التي أقامتها على اقتراح مجموعة من المفاهيم العامة التي سولّد الدلالة من خلالها، وفي الوقت نفسه يمكن أن تتخذ كأدوات إجرائية لأي منهج تأويلي، ولعل الطابع التأويلي هنا هو المبدأ المشترك الذي نحمله مختلف التوجهات الحديثة نحو اللغة، الأمر الذي يؤكد التقارب بين مختلف مباحث الفلسفة الحديثة، ويجعل السيميائيات في الوقت نفسه مبحثاً يرفع التعارض بين العلم والفلسفة، ومن ثمة بين التأويلية التي تبناها السيميائيات والفينومينولوجيا التي تعني العودة للأشياء ذاتها. وهو ما بدأه بورس في مشروعه الذي أسسه على الظاهرية والتأويل جوهر السيميوزيس.

إن فينومينولوجية البحث السيميائي، ليست في نهاية الأمر، سوى تجسيد لتوجه مجلة نال التي يدلّ اسمها «كما هو» على توجه «يتميز بالفهم، بفهم الكائن الكينونة، ذاته»، أي فهمه على ما هو عليه⁽³⁾. وكريستيفا بإطلاقها هذا الوصف على

(1) يراجع حسين الواد، مجلة نال كما هو والحظّة الأدبية، ص 65.

(2) رولان بارث، هزيمة اللغة، ص 246.

(3) جان غراندن، المسرح الهرميوبوتيقي للفينومينولوجيا، ترجمة عمر مهيبيل، ط 1، السدر

العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لندن/ الجزائر 2007 ص 154.

السيمانيات تكون قد أكدت أن السيميانيات ليست مجرد منهج، وهذا التصور يوحى بتبني رأي غادامير الذي يرى أن على التأويل أو العلوم الإنسانية التحول إلى الفينومولوجيا⁽¹⁾. وكل ذلك من أجل تقويض ثبات المنهج وسطحيته، والغوص نحو الذات والتاريخ اللذين لا يمكن التوصل إلى أي حقيقة إلا من خلالهما، ولذلك رأت أن اللغة الشعرية، وهي تستوعب الذات والتاريخ، يمكن أن تقدم أيضاً فهماً عميقاً لهما من خلال نشاطها الاستبدالي القائم على التآرجع بين الظاهر والباطن.

4 - اللغة الشعرية وسيروية الدلالة. اكتشفت كريستيفا في الكتابة الشعرية الحديثة عند ملارمي ولوتريامون مشهداً لا يحتمل التصنيفات الثنائية التي يفرضها المنطق الثنائي، مشهداً مغايراً ترسمه اللغة الشعرية غير منظور إليها كمعطى أو منتج، ولكن كممارسة وعملية إنتاج للمعنى قائمة على علاقات معقدة، وهذا الفضاء الدال هو ما أطلقت عليه اسم الاستبدال الذي تعجز المناهج السابقة عن معانيته، ولذلك يتولى الجهار المنطقي مهمة دراسته، وذلك بالكشف عن طبيعة علاقات الاشتغال تلك وآلياته من نفي كلي أو جزئي، وهو ما عبرت عنه فيما بعد بمصطلح التناص، ومن ثم يتم تحاور الدلالة الشكلية الصارمة والنزعة التأملية على حد سواء.

ونتيجة لطرق الاستبدال الشعري في الثقافة العربية، وأساليب معانيته سعت إلى بناء سيميانيات دعيتها بالعامية، نظراً لقدرتها على الإمساك بالإمكانات المحاذية للغة داخل النص، والخصائص المنطقية للتفصلات الدلالية داخل النص الشعري إن الدلالة التي تبين موضوعاً غير قابل للملاحظة، يمكن القبض عليها بوصفها نتاجاً لعملية تنسيق نحوي للوحدات المعجمية، وعدّ هذه الوحدات دلالية أي تفاعلاً من الكلمات، وكذلك عملية مرآة ومتعددة الجوانب تتم بين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية والآثار التي تفرزها، حين تتم إعادة تشكيلها وتوزيعها بوصفها طرفاً في العملية الاستبدالية داخل النص⁽²⁾، ولذلك ستكون مهمة التحليل الدلالي تفكيك الوحدات الدالة، من أجل إظهار هذا الفضاء الاستبدالي؛ لذلك، لا بد من النظر إلى العلامة باعتبارها «عنصراً مرآوياً» يعكس عملية توالد داخلية تفتح نوعاً من

(1) راجع المصطلح للهيرميوطيقي، ص 156.

(2) راجع علم النص ص 80.

الرؤية المركبة، التي يصبح بفضلها النظر إلى النص ليس مجرد دلالة متموضعة في مدونة لسانية، وإنما هو فضاء دينامي، ويكون هدف التحليل السيميائي الكشف عن كيفية تمظهر هذه الدينامية في شكل أدلة.

إن تتبع حركية الدلالة يجعلنا ننظر إليها كصياغة منطقية يمكننا من وصف التغيرات والتبدلات التي تتعرض لها اللغة، مما يسمح بالنظر إلى النص كعملية صيفية تستلزم تأرجحاً متواصلاً بين مستويين، هما ما أطلقت عليهما النص الظاهر *Phénotexte* والنص المولد *Génotexte*. فالنص الظاهر: هو النص في تمظهره الفعلي والمادي، إنه المساحة التي تتجسد فيها الأداة المادية، فهو فضاء لتبشير مسار الدال، وعند وقوفنا عنده كنص مطبوع نكون إزاء توقف إنتاج المعنى، وعلى الرغم من الاكتمال الذي يلامره كنص مطبوع، فهو يحتوي على عنصر مرآوي لإنتاج المعنى وتولده الحاصر، وهو ما أسماه الصيغة *formule* التي تمكن النص الظاهر من عدم إعطاء المعنى النهائي ما دما مضطرب، من أجل الدخول إلى معنى النص، للعودة إلى بداية كونه، وهي وإن كانت تمثل تقيصاً للمعنى في السياق الظاهر، فهي تعدّ النقطة التي تحدّد النص المولد.

أما النص المولد *Genotexte* فمرسّط لعملية انكسار والتوليد والإنتاج، فهو يمثل مسار توليد أدلّالة وإنتاجها بكل إمكاناتها الخطئية، ومساراتها الرمزية والإيديولوجية، إنها اللانهاية الدالة؟ أي أنها تمثل كل الدلالات الممكنة⁽¹⁾.

إن مستوى النص الظاهر والمولّد يشبه ما يشار إليه عند الفلاسفة بالوجود بالقوة والوجود بالفعل، ذلك أن الوجود بالقوة هو مستوى الإمكان الذي يدفع بالرموز والإيديولوجيا لأن تتجسد وتمظهر في النص الظاهر. وبموجب هذين المستويين والمظهرين يكون النص في المستوى الصّيفي غلاباً لإنتاجية كامنة في المستوى الأول، وهذا ما يجعل المحلل السيميائي يتجاوز الإدراك التقليدي للنص بوصفه ملفوظاً منجزاً إلى بوصفه سيرورة إنتاجية أو ممارسة أو حركية، وكلها مصطلحات تعبّر بها كريستيفا عن ضرورة تجاوز المعرفة النقدية والأدبية التقليدية التي قدمت النص الأدبي إما بوصفه تعبيراً عن واقع، أو مجرد بنية لسانية معلقة.

(1) voir [www. signo-julia-kristiva](http://www.signo-julia-kristiva)

إن النص اشتغال عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام هذه الإخبار المباشر، وأنماط أخرى من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فهو إنتاجية قابل للتنازل وفق مقولات منطقية ولس لسانية خالصة⁽¹⁾، ما دام يقوم على علاقة إعادة التوزيع هذه، ويقوم على تقاطع نصوص أخرى، إنه يقترب مما سماه السيميائيون الروس بالنظام المنمذج الثانوي الذي يلي النظام الأول المتمثل في اللغة التعيينية، بمعنى أننا نلمس فيه بعداً مكملاً للبنية اللسانية، أي البنية التي تحول اللغة إلى نص من خلال العلاقة العائدية *anaphorique*، وهي علاقة دلالة إضافية تتجاوز العلاقة السببية التي تجعل الكلمة مجرد نموذج علاقة يفرضها العقد الاجتماعي، في حين ما يؤسس نظام العلاقات هو امتدادها، أي الدور الذي تؤديه العلامة مقارنة بعلامات أخرى⁽²⁾، ولذلك تربط كريستيفا الامتداد هذا، مثلما رأينا، بالزمن وترى أن المعنى يتغلذى بما تحتزله الذاكرة من احتياطات المعنى

5 - سيميائية كريستيفا والمنهج: لقد أقر رولان بارت بأهمية جهود كريستيفا في صياغة سيميائية الدلالة، ولعل ما يؤكد هذه الصياغة هو جملة المفاهيم التي تعد أدوات للتحليل، لا تركز التشابه بقدر ما تعطي فرصة لكل قارئ لكي يتواصل مع الدلالة قبل أن يكشف عنها كمنسوح، وهذا لا يقصد الصريح من أجل نتائجه، ولكن من أجل الوعي بمطبخ اشتغال اللغة ومثمة الكتابة، ذلك أنه كما يقول رولان بارت «يجب على المرء في لحظة من اللحظات أن ينقطع عن المنهج، أو أن يعامله من غير أفضلية تأسيية، كما لو أنه صوت من أصوات الجمع؛ إنه يشبه رؤية ومشهداً مرصعاً في النص. النص الذي يؤخذ في مجمله، هو النتيجة الوحيدة «الحقيقية» لكل بحث»⁽³⁾.

إن في مفاهيم مثل النشاط الاستبدالي وآلياته كالتحويل والإزاحة والقلب والمجاز والصورة والتناص والنفي وغيرها ما يتطلب نوعاً من المقاربة الضخمة التي لا يمكن أن تلخص النص بأن تفرض عليه أن يتوقف عند دلالة معينة. وهذه المقاربة الضخمة تقتضي وجود قارئ حاذق، يدرك أن النص هو كتابة مضاعفة

(1) «راجع علم النص»، ص 21.

(2) voir Recherches p72.

(3) رولان بارت، هزمة اللغة، ص 438 - 439.

وليس وسيطاً بين الواقع أو الكاتب واللغة، ولقد قادت طروحات كريستيفا هذه بارث إلى ما سماه بمقاربة اللذة، التي ينبغي أن يكون كل خطاب على النص هو نفسه سوى نص⁽¹⁾، وهو منمّرج مهم في البحث السيميائي الذي لا شك أنه استمرارية لجهود بورس ودوسويسر على السواء، وإذا كان من الثابت أن بارث يدين بالكثير لتلميذته، فإنها أيضاً تدين له في تصوراتها للدلالة، إضافة إلى أن تبني طروحات علم النفس وتوجهات لاكان، خاصة، والنظرية المادية، قد أدى إلى بروز تفصيلات معقدة وسمت البحث السيميائي لدى كريستيفا، عبرت عنه بالفينومينولوجيا المعرفية، التي يمكن النظر إليها على أنها إحدى قطائع البحث اللساني المعاصر، بعد الأسئلة الإخراجية التي واجهها متبنيوها، ولعل أهمها هو ما الذي يمكن للسانيات أن تقدمه للأدب وللدلالة؟ على الرغم من أن غريماس، وفي الفترة نفسها تقريباً، كان قد أسس لمشروع لساني للدلالة، كتأكيد على أننا من النموذج اللساني ذاته، يمكن أن تعايى مسار تشكل الدلالة، ولذلك وجدنا معظم مفاهيم غريماس الإجرائية تنحدر من اللسانيات بمدراسها المختلفة، ليؤكد اهتمام اللساني بمسألة المعنى.

إن وضع النموذج اللساني موضع تساؤل عند كريستيفا لم يكن إلا من أجل تصور أعمق لمسألة الدال، ولذلك لم تسع إلى البحث عن مدونة أخرى، وكان التمسك باللغة شرطاً أساساً لإعادة النظر في أي طريقة للبحث فيها، وهذه الطفرة يمكن ملاحظتها من خلال الاهتمام بأدب الخيال وباللغة الشعرية خاصة، ولعل هذا ما يميّزها عن السيميائيات السردية.

ولعل اختيارها مالأرميه ولوتريامون كممثلين للثورة الشعرية في القرن التاسع عشر، لم يكن إلا من أجل التعبير عن الأساليب التي تتجاوز بها النمطية والتقليد، وذلك بواسطة العمل بالتمايز والتضيد والمحابهة التي تحدث داخل اللغة الشعرية، وهو ما أطلقت عليه مصطلح التذليل signifiante لأن الشعر، واستناداً إلى فاغر wagner يتولد عن علاقات بعيدة كل البعد عن تلك الروابط المنطقية التي تنشأ عنها العلاقة بين الألفاظ والمعنى⁽²⁾، وهي علاقات راحت كريستيفا بعيداً في

(1) هيسمة اللغة ص 96.

(2) Révolution du langage poétique p 214.

شرحها وتوضيحها، وإن كانت تعترف أنها تستعصي على التوضيح التام؛ لأن الأساليب والأدوات التي تجسّد ثورة اللغة، كالتكثيف والإزاحة والتفني وغيرها، هي التي تساعدنا بالتعرف على الأشياء التي هي موجودة وليس علينا خلقها، وتحيلنا إلى قول مالارميه حين قال: فعلياً أن نفهم العلاقات الموجودة بين الأشياء؛ لأن خيوط تلك العلاقات هي التي تشكّل الأسطر الشعرية وتحدث الانسجام بينها⁽¹⁾. ومن هنا، يمكن أن نفهم سر تأكيدها على محاور الوصل اللغوية والصوتية، بالخصوص، لأنها تسمح بدفع السيروورة الدلالية ثم بعثها من جديد، في اتجاه محطات زمانية أخرى؛ حيث تحدث علاقات تأثير وتأثر بين مختلف الصيغ الصوتية والصرفية والتركيبية، وهو كما نلاحظ تحليل لساني يمكننا من الكشف عن بنية النص التي يميّز بها عن غيره، ويسمح للمحلل بأن يكتشف السيروورة اللغوية التي يتشكل منها النص، على الرغم من أنها تعترف بنسبية الدراسة الوصفية، وأنه لا يمكن إيجاد لغة واصفة لص ما، دون أن تتأثر تلك اللغة الواصفة بطبيعة العمليات السيميوطيقية التي تتحلل المدونة الموصوفة؛ مما يعني أن لغة النص المدروس ستؤثر حتماً في لغة من يحللها؛ فحضور الأنا يظل واقعاً حتى وإن تدخل المخاطب والغائب فيها، إنما يسمح بحضورهما فقط، بتعبير اتجاه السيروورة الدلالية، ولذلك عدت على غرار جاكوبسون الصماخر بمثابة محاور وصل ضمن السيروورة السيميائية. إن الاهتمام بشبكة العلاقات اللغوية المختلفة ليس جديداً في البحوث البنيوية والأسلوبية، خاصة، غير أنها جعلته محطة مهمة للولوج إلى محيط النص الخارجي الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي، ولذلك ربطت انتقال الثورة الشعرية في فرنسا من مالارميه إلى المستعمرات الفرنسية بظاهرة الاستعمار، كما ربطت سيروورة إنتاج المعنى، أو سيروورة التدليل التي تتحقق في أثناء الثورات والمراحل التاريخية الحرجة التي تقوض فيها الأنظمة الأحادية الثابتة والنمطية، بسيروورة الدلالة في النص الأدبي التي تقوض التحجر وثبات المعنى ونهائيته، كما قابلت بين مفهوم الطبقة البروليتارية التي كان يأمل أن يجد فيها ماركس ثورة مستمرة تنقد نفسها باستمرار⁽²⁾، وبين ثورة

(1) ibid p 136.

(2) Ibid p.377

البحث السيميائي، حين رأت أنه على السيميائيات أن تقد نفسها باستمرار، فبالنقد تولد السيورة السيميائية، وترفع الدلالة عن التحجر والانعزال. إن فهم طبيعة النص عند كريستيفا هو مناط التأسيس لأي بحث سيميائي شامل قائم على عدّ الدلالة التي، وإن كانت تقوم على صياغة منطقية ورياضية، فهي تسمح للغة بأن تكون في حالة استبدال مستمر، ولذلك ترى أن للتحليل النفسي والمنطق والرياضيات دوراً في صياغة النظرية السيميائية العامة؛ وإذا كان التحليل النفسي كفيلاً بالكشف عن الطاقة المجازية في اللغة الشعرية، فإن المنطق والرياضيات يقدمان الوسائل الإجرائية التي تحلل بها أساليب اشتغال اللغة في النص، أما التاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية، فيها يتمكن المحلل السيميائي من تحديد موقع النص بوصفه تقاطع ملفوظات مختلفة.

لا شك في أن هذه الترسنة من المفاهيم والإجراءات تمكن الدارس من تجاوز النقائص التي كرسها الدراسات الحديثة، والتي تحصر النص في إطار نموذج لغوي ثابت لا يعترف بالتنوع والاختلاف، كما أنه يلغي التاريخ والذات، وينظر إليه على أنه شبكة من الترابطات، وأنه مصدر دالة صمد الإنتاجية الجماعية، ولكونه كذلك، فإن مهمة المحلل السيميائي تكمن في إدراك العلاقات ووصف مظاهرها وتحليلها في علاقاتها بطروء إنتاجها، ثم تأويل النص كاشعال رمزي داخل الثقافة التي أنتجته أو التي يتداول ضمنها. ومن ثمة، فالبحث السيميائي عند كريستيفا ذو بعد تداولي، وكما شكّل هذا البعد منعرجاً حاسماً في الفلسفة الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عند شارل ساندرس بورس، شامت الظروف أن يكون هذا البعد في النصف الثاني من القرن العشرين منعرجاً حاسماً أيضاً في الدراسات اللسانية الحديثة، والسبب البيديهي، يكمن في أن هذا البعد عنصر مكون في اللغة، فلا غرو أن يكون عنصراً ملحاً في بناء أية نظرية تقوم حول اللغة، ومن هنا يمكن أن نفهم طبيعة التحليل السيميائي عندها الذي هو تحليل لساني ملاغي، وإن كان يتجاوز جدار اللغة ليستلهم الشمولية من النظرية، ولذلك تقول إنه تحليل مسلح بأدوات صارمة لاستبطان ملامح الفكر وحميميته، والمؤثرات التي تخضع لها، وإذا كانت

شمة طوباوية في الجسد - اللغة - المعرفة، فإن أبحاثي تتحول إلى فينومينولوجيا معرفية انطلاقاً من إشارات اللغة⁽¹⁾.

أخيراً، إن من يعاين استراتيجية جوليا كريستيفا في بحثها السيميائي، ويستحضر بعض معالم التفكير السيميائي في تراثنا العربي، تترأى له مساعي علماء العربية في دراسة النص الشعري، كما هو الأمر عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهما، فتروخي معاني النحو في معاني الكلم، ومفهوم العامل النفسي، ومفهوم النظم والمجاز، وغيرها من المفاهيم، يجعلنا نقف وقفة تأمل بدرك من خلالها إلى أي مدى استطاع هؤلاء أن يفهموا كيف تشغل اللغة الشعرية في النص؛ بل لقد أدركوا أن الكلمات وحتى التراكيب لا تتصف بسمه الثبات ولا تدوم على حالة واحدة قارئة، كما أن أحكامها ومعانيها النحوية التي تأخذها في سياق ما ليست بالصفة اللازمة فيها⁽²⁾، وإن مثل هذا الطرح يتطلب سهم، ودون شك، مراجعات مهمة لمفهوم الشعر واللغة الشعرية ومفهوم الدلالة واشتغال المحار داخل النص، ولقد أدركوا أن أي حديث عن اللغة لا بد أن يبدأ من فهم المطلق الذي بنيت عليه، لأن فيها كما يقول الجرجاني ما هو موجود فيها بالقوة وهاضماً فيها، ولا يظهر إلا بعد تدبر وقوة إعمال للمكر⁽³⁾، ولا شك أن جوليا كريستيفا قد أعملت الفكر في الكشف عن أساليب اشتغال اللغة الفرنسية في شعر الفرد التاسع عشر، وأدركت أن أساس العلاقات بين المفردات والتراكيب في الشعر ينحذب إلى علاقات مجازية عبّرت عنه بغضاء الاستبدالات، وإذا كنا اليوم عاجزين عن إدراك هذه العلاقات وهي تشغل بها لغتنا العربية في النص الشعري، فحري بنا أن نكشف عن جهود علمائنا في إدراك طبيعة هذا التجاذب، والكشف عنه وإيضاحه، وهذا ما نسعى إليه في بحث مستقل في إطار طموحات مركز ترقية اللغة العربية إن شاء الله تعالى. ■

(1) حوارها مع فؤاد أبو منصور، النقد البيهوي بين لبنان وأوروبا، ص 347.

(2) نور الدين محمد دنيجي، التفكير اللغوي عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في اللغة ولغة الحطاب، منشورات مجموعة البحث في علوم اللسان العربي، هذا مطبعة النجاح البيضاء 1997، ص 127.

(3) يراجع المرجع نفسه، ص 53.

الأدب القصصي

في إيران قبل الثورة

محمد رضا سرشار

ت: د. أحمد موسى^(١)

بعد نهاية الحرب الإيرانية العراقية، عرفت الساحة الفكرية مرحلة فتور دامت عشر سنوات منذ انتصار الثورة الإسلامية لذلك كان من الصعب على أي أديب العودة إلى ذلك العالم الخاص بعد هذه القطيعة. علاوة على ذلك فإن هذه الاستحالة الفكرية كانت في طور البرور عند عدد مهم من أدباء الجيل الذي عاش في أكناف الثورة الإسلامية، مما أدى إلى ظهور نوع من الفتور في عزمهم الدخول إلى عالم القصة في عهد الثورة الإسلامية ومثل هذه الاستحالة كانت تزداد تكرساً في المجتمع يوماً بعد يوم، لهذا فإن هذا النوع من الآثار لم يكن له متتبعون.

إذا أضفنا إلى كل هذا عاملاً آخر، وهو ندرة الكتب المطبوعة في السنوات الأخيرة، والتي أدت بدورها إلى عدم اهتمام عدد كبير من كتاب جيل الثورة بالكتابة القصصية، وعدم عدها الشغل الشاغل والأصلي لهم، سيتبين لنا بجلاء أسباب هذا الفتور والركود. يمكننا تعريف الأدب القصصي الثوري تعريفاً واسعاً بأنه: كل عمل قصصي يتمحور موضوعه الأصلي حول مواجهة الأنظمة الفاسدة السابقة التي كانت تحكم البلد. في هذا التعريف لا يبقى لمعتقدات المذهب أو غير المذهب أو اليمين واليسار

(١) أستاذ جامعي من المغرب

محلّ من الإعراب. لكن مع هذا التوسع في التعريف فإن بحثنا لن يكون علمياً، لأنه في هذه الحالة يمكن أن نجد أعمالاً قصصية في عهد الثورة الدستورية أو ما بعدها تناولت موضوعات المقاومة ومعارضة النظام القاجاري ونظام رضا خان ونظام محمد رضا بهلوي، لذلك يمكن القول إن الأدب القصصي الثوري الذي نعينه هنا هو ذاك الأدب الذي يهتم بطرح قضايا الثورة الإسلامية بوصفها قضايا أساسية ومحورية، وبالنظر إلى تاريخ مقاومة جماعات وعناصر إسلامية في هذا الطريق يمكن أن تبتدئ هذه القصص من عهد الشيخ فضل الله نوري وتمتد إلى فترة الشهيد مدرسي وفدائيي الإسلام وثورة الخامس عشر من خرداد 1342 ش (1964م) وهيئات مؤلفة وجماعات وأشخاص آخرين كالإمام الخميني وآية الله سعيدي وآية الله غفاري وآخرين. ويمثل أوج هذا الموضوع في سنة 1356 ش (1978م) وبداية النهضة الإسلامية بقيادة الإمام الخميني وانتهاء بانتصار الثورة الإسلامية في 22 بهمن من سنة 1357 ش (1979م).

لقد تعددت القضايا بعد الثورة الإسلامية، فتوسعت بين الحروب الداخلية الانفصالية والحرب ضد العدو الأجنبي ومناوشات المعارضين في الداخل.. ولكي تبين لنا وضعية إسهامات الكتاب في هذا العصر في هذا المجال، لابد من التعرف إلى الآثار التي كتبت حول هذه الموضوعات وترتيبها وتحليلها، وبالتالي الحكم على ذلك حكماً مقارناً. وهنا يجب مقارنة ما كتب في إيران حول الثورة مع ما كتب في الدول الأخرى بخصوص ثوراتهم. فعلى سبيل المثال فإن كتاب «البؤساء» لفكتور هيغو يشير إلى الحروب الداخلية في الثورة الفرنسية. وهناك أيضاً أثر كبير كتبه الروس حول الثورة البلشفية سنة 1917م، وهو كتاب «تجاوز المعاناة» لـ«الكسي تولستوي» في ثلاثة مجلدات، ترتبط الثورة في هذا الكتاب بالحروب الداخلية التي جاءت بعدها وبالحرب العالمية الأولى ومقاومة العدو الأجنبي، وأكثر حوادثها تتعلق بهذه المواجهات التي تنصل بانتصار الثورة. لكن نظام الثورة الحاكم في الاتحاد السوفيتي سيستمر في الحرب مع العدو الأجنبي سنة واحدة فقط، لأن الحرب العالمية الأولى ستشهد نهايتها سنة 1918م وقبل نهايتها سيعتزل النظام البلشفي رسمياً.

لذلك فإننا نستنتج أن السوفيتيين بقوا أكثر من عشرين سنة معيدين عن الحرب مع عدو أجنبي لغاية بداية الحرب العالمية الثانية سنة 1939م. إنهم كانوا يستطيعون كتابة قصة ثورتهم خلال هذه المدة، في حين إن الإيرانيين لم يكس لديهم أكثر من سنة وسبعة أشهر لكتابة قصة ثورتهم، والسبب هو أن الحرب شبت بعد ذلك وألقت بظلالها القاتمة على كل شيء، واستأثرت بالاهتمام الكامل والإمكانيات المادية والمعنوية طوال ثماني سنوات على الأقل.

وهناك أمر آخر وهو سابقة الكتابة الروائية في روسيا، فإنها تعود إلى وقت بعيد جداً، وأصبح لها رواد لهم مدرستهم الخاصة في الرواية. والآن تسر أكثر من 400 سنة على عمر الكتابة الروائية في شكلها الجديد هناك، في حين نجد أن الرواية في إيران لم يمر على نشأتها أكثر من تسعين سنة. فالأعمال الروائية الجديدة الأولى في إيران هي ليست روايات بالمعنى الدقيق للمصطلح لقد بدأت هذه التجربة منذ العقد العاشر؛ حيث شهدت الساحة الأدبية عدداً لا بأس به في هذا المجال. هذا في الوقت الذي اكتسب الأدب في إيران تجربة أكثر في مجال اقصصة القصيرة. ومع ذلك ففي روسيا، باستثناء رواية «تجوز المعاناة» فإننا لم نشهد ظهور عمل آخر غير «دن آرام» لشولوخوف كرواية مرتبطة بثورة أكتوبر، وهذه الرواية نفسها ممزوجة بنوع من الحرب، كما يمكن أن يذكر رواية «الأم» لكوركي لكس لا نجد في كل ذلك أثراً تختص بثورتهم؛ بمعنى آخر، باستثناء القضايا الأخرى، فإننا لا نجد نموذجاً قوياً لرواية حول الثورة البلشفية أو حتى الغربية، في المقابل نجد أمثلة كثيرة عن الروايات المضادة للثورة، بدءاً من قلعة الحيوانات لجورج أورول، وحتى أعمال أخرى من مثل دكتور جاياواكري بوريس باسترنك، أو مجمع الجزائر لكولاك ألكساندر، أو قلب الكلب لبولكاكف وأعمال أخرى لماركز...

إن إيران لم تحصل على نموذج للرواية الإسلامية أو الثورة الإسلامية. وحتى إن حصلت على نماذج للروايات التي تتعلق بالثورة الفرنسية والروسية أو الأمريكية اللاتينية، ما كان للروائيين في الثورة الإسلامية أن يتحلوا من ذلك نموذجاً يحتذى به؛ لأن الثورة في إيران كانت ثورة جد مغايرة.

في هذا الصدد يمكننا استحضار بعض عناوين الروايات التي ألّفت حول الثورة الإسلامية بعد انتصارها، أولاً رواية زنده باد مرگ (يحيى الموت) لناصر إيراني من منشورات سروش. وهي رواية ضخمة، كان مؤلفها قبل الثورة ينتمي لحزب «توده»، فأصبح بعدها تابعاً لحركة هاج سيد جواديه. أحداث هذه الرواية لا تدور حول عامة الشعب، بل حول جماعة ماركسية مثقفة، تعقد جلساتها في منزل تتدارس فيها أخبار الثورة التي بدأت تتبلور في البلاد. بطل القصة - وهو الراوي نفسه - يفتتح ذهنه تدريجياً برؤية الشعب في الشوارع وانتشار الثورة الشعبية في كل أنحاء البلاد، ثم سيفصل عن تلك المجموعة الخاملة والمعدية ويلتحق بعامة الشعب في الشوارع. لكن هذه الرواية (يحيى الموت) هي رواية الرأي والفكر، يكثر فيها الكلام والجدل. وهناك عمل آخر قبل هذه الرواية، وهو لحظة هاي انقلاب (لحظات الثورة) لمحمود گلاب دره اي، لكنه لا يصنف ضمن محال الرواية رغم أنه ليس بعيداً عن القصة، لأنه يدور حول شخصية محورية واحدة وهي گلاب دره اي نفسه. فهذا العمل أقرب ما يكون إلى **الخاطرة والمذكرات**. وقد كتب بنثر أدبي ممتع للمطالعة، وهو يتتبع أخبار الثورة أولاً مأول وبتكاتب نفسه رواية تسمى (وال) وهي تدور حول الثورة كذلك وله أيضاً كتاب آخر صغير الحجم يسمى (حسين أهني) ألفه لفئة الشباب لكنه يمتد لقيمة القصة الواقعية ويذكر كذلك قصة قصيرة لمحمد رضا سرشار حول الثورة، وهي تحت عنوان **خدا حافظ برادر** (وداعاً أيها الأخ). ونشير كذلك إلى **سياه چمن** (العشب الأسود) لأمير حسين فردي، وأحداث هذه القصة تدور في بادية تابعة لإقليم كرمان، أهلها لم يعرفوا عن الثورة شيئاً إلا بعد مرور بضعة أشهر من قيامها، فلم يكن لهم دور في الثورة، والقصة تكشف أثر الثورة في حياة البدو في ناحية من أنحاء إيران. وكذلك نذكر حوض سلمون لمحسن مخملباف وأحداث هذا الأثر تعود إلى ما قبل الثورة وتحكي قصة مواجهة ومقاومة رجل متدين للنظام الحاكم. أما كتاب (أسير زمان) لإسماعيل فصيح الذي ألفه في عقد السبعينيات، فهو مثل سائر آثار فصيح، يتميز بطابع بوليسي وجنائي ويطلق بالحركية والأحداث. نذكر أيضاً رواية آتش بدون دود (نار بدون دخان) وهي رواية مفصلة في سبع مجلدات لنادر إبراهيمي الذي كان قد كتب القصة نفسها قبل الثورة

مع اختلاف في المحتوى في مجلدين، وأكملها بعد الثورة ليصل عدد أجزائها إلى سبعة. نشرها جيد وبنائها منسجم، تتميز هذه الرواية بشخصياتها المتعددة وفضاءاتها المتنوعة. شخصياتها الرئيسية ثلاثة، رجلان وامرأة، رجل اشتراكي صادي والثاني روحاني ومسلم مقاوم. في نهاية المطاف تتغلب الشخصية الاشتراكية بفكرها، لكن مع ذلك فهذه الشخصية تحب حضرة الإمام علي؛ لأنه يتصور أن لعائلته الاقتصادية جانباً اشتراكياً، ولذلك أصبح صديقاً للروحاني، فهما الاثنان يقاومان عدواً مشتركاً (نظام محمد رضا بهلوي). رواية آتش بدون دود ممتعة، لكن قراءتها تأخذ وقتاً طويلاً. نشير كذلك إلى رواية رازهای سرزمین من (أسرار أرضي) لرضا براهنی، وهي في حدود ألف ومائتين صفحة. تبدأ وقائعها قبل سنوات من الثورة وتمتد إلى فترة انتصارها وما بعد ذلك. وهو عمل مشتهر أحد مصابته الأصلية التفرقة بين الأتراك والفرس، وهو المضمون نفسه الذي أنفق الاستعمار، وخاصة بريطانيا وأمريكا من أجله، وروح له لعشرات السنوات. تكثر في هذه الرواية الإشارة إلى المسائل الجنسية لدرجة أنارب اعتراض الأوساط المثقفة على نشرها. وهناك قصص أخرى موضوعها الأصلي مواجهة النظام البهلوي، مثل أواز كشتگان (صوت القتلى) وبعد از عروسی چه گذشت (ماذا حدث بعد الزفاف) لرضا براهنی، فالأولى لا علاقة لها بالثورة الإسلامية، أما الثانية فعنوانها كناية عن الثورة الإسلامية. وكذلك قصة از چاه به چاه (من البئر إلى البئر) للمؤلف نفسه يطرق فيها الغرض نفسه. وكذلك قصة آتش از آتش (النار من نار) لجمال میر صادقی.

كان میر صادقی عضواً في حزب توده، لكن الاتجاه الغالب على الأثر المذكور هو الاتجاه المنفتح وليس التوجه الماركسي، وهي قصة صغيرة الحجم ومنظمة، لا تتصل أحداثها بالثورة مباشرة، لكنها ترتبط بالمواجهات مع النظام البهلوي والساواك. وإنني أعتقد أن مشكلة هذه الآثار هو محدودية مخاطبيها، فهي تختص في الغالب بقشر محدود من المثقفين، والسبب في ذلك راجع إلى افتقاد كتاب هذه القصص إلى التجارب الشعبية والاجتماعية اللازمة. ولعل قلة متعة وجاذبية مثل هذه الآثار يكمن في هذا السبب لأن العوام لا يستطيعون ربط الاتصال بينهم وبين هؤلاء، لكن بغض النظر عن جانب المحتوى والتوثيق، فإن أقوى رواية وأكثرها اتصالاً

بالثورة هي رواية مدار صفر درجه (مدار الصفر درجة)، وهي رواية ضخمة تقع في ثلاثة مجلدات (1800 صفحة). لكن عيها يكمن في تحريف طرح الوقائع التاريخية، فهي تصور أن الثورة جاءت وشرعت من الماركسيين والشيوعيين وتقدمت بفضلهم، وحين انتصرت جاء رجال الدين (الروحانيون والمذهبيون) وامتلأوا هذا الفرس وأخذوا بلجامه، لكنه عمل متع وجذاب. وهناك بعض القصص التي تجنبت طرح موضوعات ترتبط بالثورة الإسلامية، لكنها جعلتها هدفاً لها بانتهاج قالب رمزي أو تمثيلي، فعلى سبيل المثال: أحمد محمود هذا في كتابه درخت انجير معابد (شجرة تين المعابد) صور إرادة الثورة الإسلامية الشعبية وقيام الناس كأنها مدينة خيالية واستعان بأسلوب وسياق القصص الواقعية السحرية. مصور قائد تلك الثورة على هيئة إنسان درويش كاذب، وإن وصفه لحالته الروحية تدل على أن الكاتب كان له عين على الثورة لقد رسمت هذه القصة لهذا الشخص الدرويش ولأتباعه الجهل والخرافيين (بصفتهم عامة الشعب) صورة فاشية. وقد طرح مقبل هذا التيار الخرافي شبه المذهبي والانهاركي نارا آخر تمثله عام شخصيات ووحاية مثقفة. أما رواية خانان ادريسى ها (بيت الأداسة) بعزله عليه راده فهي في الظاهر تطرح ثورة اشتراكية (شيوعية)، فيها نوع من التشبيه الرمزي يعطف ذهن القارئ إلى مقصود وكنه الكاتب. وكذلك رواية شهرى كه زير درختان سدر مرد (المدينة التي قضت تحت أشجار السدر) لخسرو حمزوى فهي تنطوي على تشبيهات رمزية تلمح للثورة الإسلامية. سعى كاتب القصة إلى تشبيه قائد قصته الروحاني بالإمام الخميني وتشبيه حاشيته بحاشية الإمام، كما سعى إلى تصوير عامة الشعب في قصته بشكل مشابه لأتباع وأطراف الإمام الخميني. فهو يرسم للمذهبيين صورة فظيعة وسبئية. نذكر كذلك المجموعة القصصية سالهاى ابرى (السنوات السحابة) لعلي أشرف درويشان. بطل هذه المجموعة هو الكاتب نفسه وهو عتصر ماركسي. أما جزيره سرگردانى (الجزيرة الحائرة) وسارمان سرگردان (الحادي الحائر) لسيمين دانشور ابتدأت قبل الثورة بقليل واستمرت حتى السنوات الأولى للحرب. وكذلك سالهاى بنفش (سنوات البنفسج) لإبراهيم حسن بليگى، فإنها من القصص المعدودة التي نظرت إلى الثورة نظرة إيجابية.

مع ذلك فإننا لم نحصل إلى الساعة على رواية شاملة ومنصفة ووفية لوقائع الثورة الإسلامية الأساسية. بطبيعة الحال لا يتوقع من أفراد غير مسلمين أو شبه مثقفين من أمثال أحمد محمود أو سيمين دانشور أن يخلقوا مثل هذه الآثار.

واقع الأمر أن جيل الثورة الملتزم لم يكن له حضور يذكر في ساحة الأدب القصصي قبل الثورة، بخلاف أدب الأطفال.

وقد تأسس في عقد السبعينيات مكتبان عنياً بهذا الأمر بشكل جدي: الأول مكتب أدب الثورة في مركز التربية الفكرية للشباب، وعمل على توصية الكتاب وتشجيعهم على تأليف قصصه حول الثورة الإسلامية، وقد نشر هذا المركز آثاراً كثيرة. وممن نشرت لهم قصصاً مطولة في هذا المركز نذكر: نورا حق پرست وافسانه شعبان نژاد ومحمد رضا محمدی پاشا، هذا الأخير نشر مجموعة من القصص تحت اسم «قصص الثورة».

بناء على ذلك فإننا نحزم أنه إذا كانت الكتابة الروائية في شكلها الجديد ظهرت في إيران متأخرة عن العرب بأكثر من 300 سنة، فإن جيل الكتاب الملتزمين دخلوا إلى هذه الساحة متأخرين عن غيرهم بحوالي ستين سنة على الأقل. يضاف إلى ذلك أن هذا الجيل كان فتي السن وبعيداً للتحارب اللازمة، فكتاب العقد الأول بعد انتصار الثورة الإسلامية حديثو السن ويفتقدون للتجربة الاجتماعية. إنهم لم يعيشوا الوقائع التي كانت في العقود السابقة وانتهت بالثورة. وحتى سنهم الفتي لم يكن يؤهلهم لتعويض هذا النقص، لذلك فإنهم لم يكونوا مهتمين بالكتابة الروائية للكبار. أما الكتاب الكبار في الجيل السابق، فإما أنهم لم يكونوا مع الثورة الإسلامية، وإما كانوا معارضين لها، لذلك لم يريدوا أن يصرفوا تجارتهم في الكتابة حول هذه الثورة. والذين كتبوا منهم حول الثورة كتبوا ذلك بعد نجاح الثورة بسنوات عديدة وبالتالي حرّروا وقائع الثورة. يعني ذلك أن الذين كانوا يمتلكون تجارب مهمة في هذا الفن لم يؤلفوا شيئاً عن الثورة، والذين كانوا يريدون الكتابة لم يستطيعوا بسبب الإمكانيات المادية وضيق الوقت.

بعد انتصار الثورة بسنة وبضعة أشهر (سبعة أو ثمانية) بدأت الحرب المراقية الإيرانية المصيرية، فكان من اللازم تجنب كل الإمكانيات والطاقت المادية والمعنوية

للحرب. وكانت مسؤولية إدارة الشؤون الثقافية والفنية تقع على كاهل أهل القلم من المعتزمين. لذلك فقد وجّه الكتاب المذكورون اهتمامهم الكامل صوب هذا الموضوع الجديد. وهذا ما يفسر حصولنا حالياً على آثار مهمة حول سواء من الناحية الكمية أم الكيفية.

وحين وضعت الحرب الإيرانية العراقية أوزارها كانت قد خلقت فجوة ذهنية كبيرة تمتد عشر سنوات من تاريخ نجاح الثورة، لذلك كان من الصعب بالنسبة للكاتب من الناحية الذهنية العودة إلى ذلك العالم الخاص. أصف إلى هذا أن طيفاً مهماً من الجيل المرتبط بالثورة بدأت تشكل في ذهنه استحالة العودة الفكرية إلى ذلك العهد، وبالتالي استحالة دخول ساحة الأدب القصصي الثوري. كما أن مثل هذه الآثار لم يعد لها مخاطب، إذا أضفنا إلى ذلك التدهي الحاصل في معدل نشر الكتب الذي جعل عدداً مهماً من كتّاب جيل الثورة يحجم عن الكتابة بصفتها عمله الأول والأصلي، وينصرف إلى الكتابة في الموضوعات التي ندر عليه أرباحاً أكثر وبوتيرة أسرع. إذا علمنا ذلك فسيسهل علينا إدراك أسباب هذا الركود في الكتابة. ■

اتجاهات التنظير للترجمة

د. سعيدة كحيل

ريما لعريبي

كثيراً ما يوصف التنظير، وخاصة في مجال الترجمة، بأنه عمل كمالي لا يجلب المنفعة إلى العمل التطبيقي للترجمة، ولكن المسألة الاصطورية هي: ما جدوى التصورات النظرية منذ شيشرون إلى يومنا؟
من المظنّين من يؤكد على السطر من الممارسة وإلها، شرط أن يمارسه المترجم، وهو رأي ميشونيك الذي قال مجيئاً عن سوان وحه له بخصوص النظرية الترجمة: «أعتقد شخصياً أنه من الخطأ ومن السخف أن يتم فصل ما يدعى نظرية الترجمة عن ممارسة الترجمة، لأننا عندما نقوم بشيء ما نخمن فيه بالضرورة»⁽¹⁾
وبين هؤلاء وأولئك تسير باخرة الترجمة مع كثير من الصخب والفوضى حولها فوضى يخلقها العاملون وغير العاملين في الترجمة، ويتبادلون فيها الآراء بنوع من التعصب وذلك أمر قد يعيبه البعض، وقد يمدحه آخرون؛ فالآراء والمذاهب النظرية في الترجمة عديدة إلى حد التضارب. يقول «رافائيل كونفيون» Raphaël Confiant: «لو أنكم تقرأون كتب دراسات الترجمة سيمتلككم غياب ذلك الهدوء في النقاش

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Pour moi, c'est une erreur et une absurdité de séparer ce qu'on appelle la théorie de ce qu'on appelle la pratique, parce que forcément, quand on fait une chose on réfléchit à ce qu'on fait »

الذي نجده في مجالات العلوم الإنسانية الأخرى؛ ففي ميدان الترجمة يتقاذف الجميع الشتائم والأحكام وهو لمعري ما يزيد الأمر متعة⁽¹⁾.

1. تحديد السياق النظري للترجمة:

يعدّ الالتفات إلى شخصية المترجم وتوجهاته من أهم مواضيع البحث المشرية لأبحاث الترجمة ودراستها، لأنها ترتبط بجانبها النظري والتطبيقي على حد سواء، ولأن العمل فيها يفتح كثيراً من أبواب استكشاف العملية الترجمة التي ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بما يحصل في ذهن المترجم ومفهومه حول العملية الترجمةية وحول أهداف الترجمة، كما ترتبط بشكل كبير بالفترة التاريخية التي أطرت ظروف العمل، وأهم المفاهيم الترجمةية التي سادت آنذاك، ومدى مواكبة المترجم لهذا التيار أو ذاك، والسياق الذي وقعت فيه ترجمة النصوص.

في البداية نحاول طرح تساؤلات في إطار الترجمة من قبيل: ما هو الدور الذي يمكن أن تضطلع به الترجمة؟ وما المكافأة التي يمكن أن تحظى بها؟ إن الإجابة يمكن أن تقع حول طريقة «الإفهام» وتسماتها على منتج الترجمة. و«طريقة الإفهام» بمعنى آخر هي «عرض المترجم» الذي قد يرتبط إما بأغراض أكبر كمتطلبات الناشر أو المؤلف، أو شخصية المترجم، وما تتدخل عوامل أخرى كقراءاته الخاصة للنص وناويلاه وحتى نوجهاته الفكرية، إضافة إلى ما تفرضه ظروف تاريخية أو إيديولوجية ما؛ يقول «أوجين نايدا» Eugène Nida: «... كما تعدّ أغراض المترجم الخاصة عوامل مهمة في تعيين شكل الترجمة. وبالطبع، يفترض أن تكون للمترجم أغراض تشبه على العموم أو تتسجم على الأقل مع أغراض المؤلف الأصلي؛ لكن ذلك لا يعدّ أمراً ضرورياً. فعلى سبيل المثال، يهتم راوي قصة (سان بلاس) فقط بتسليّة جمهور سامعيه، لكن عالم الأنثوغرافيا الذي يشرع في ترجمة هذه القصص يمكن أن يعني أكثر، بإعطاء جمهور قرائه فكرة تأملية عن تركيب

(1) ورد للنص في لغته الأصلية كما يلي:

« Et si vous lisez la littérature traductologique, vous serez très amusés de constater qu'il n'y règne pas cette sérénité de gentlemen qu'on trouve dans les autres sciences humaines plus anciennement installées. on s'y lance des anathèmes et des injures à tour de bras et c'est ma foi assez réjouissant » traduire en milieu diglossique».

شخصية قصة⁽¹⁾، إن ما طرحه نايدا ولو بشكل مقتضب حول أغراض الأنثروبولوجي والتي لخصها في عبارة فكرية تأملية عن تركيب شخصية، تلخص في الواقع لب الحديث عن الأعراض الأنثولوجية في الترجمة، فلنا أن نتصور كيف تتم الترجمة التي تجعل القارئ يقف ويفكر وربما لا يفهم للوهلة الأولى، هذا النوع من الترجمة لا يمكن أن يكون سوى الترجمة الحرفية التي تتبع عادة بالشرح والحواشي. ويعود ذلك إلى الدور الذي اصطلعت به الترجمة عند علماء الأعراق والإناسة وحتى عند اللسانيين، وهو الذي يختلف عن الدور الذي حددته لها نظريات الترجمة التواصلية. فالترجمة عند الأوائل هي مشروع ارتبط بمفهوم عملهم ووظيفتهم في دراسة الآخر، فالأنثولوجيا لا تهدف إلى إزالة الحدود أو إخفاء الاختلاف والتمايز لأن طبيعة عملها هي دراسة الآخر لاختلافه وتمايزه. وقد يسبب هذا الطرح تشابكاً وتداخلاً نظرياً بين النظرية المصعد كولوبالية، التي ترى أن المحافظة على التمايز هي الوسيلة التي يمكن أن تحرر من حلالها الشعوب التي خضعت للاستعمار من النير الثقافي الذي تركه المستعمر بعد رحيله، ومن مؤسسة استعمارية تهدف من خلال الترجمة في إطارها الأنثولوجي إلى المحافظة على التمايز.

2. المؤسسة الأنثولوجية في الترجمة:

إن حساسية موضوع الترجمة صغر مشروع دراسة الأعراق، يتأتى من اختلاف أهداف الأنثولوجي الممارس للترجمة ومراميه بوصفه ناقلاً *un passeur* أو بوصفه عنصراً فاعلاً في عملية إعادة الكتابة.

يحملنا هذا الطرح إلى الولوج أكثر في عوالم الأنثولوجيين المترجمين وتصوراتهم لمشروع الترجمة في ظل مؤسساتهم، ومن الأسماء اللامعة في هذا المضمار نجد: «برونيسلاف مالينوفسكي» Bronislaw Malinowsky

1.2 الترجمة عند برونيسلاف مالينوفسكي:

اشتهر مالينوفسكي بأعماله في غينيا الجديدة ودراساته الأنثروبولوجية ذاتة الصيت، ولقد كان أول من اعتمد الدراسة الميدانية في مجال الأنثولوجيا؛ حيث كان التنظير سابقاً عن حياة الأقوام المحليين وتفكيرهم في كبريات مدن العالم المتطور،

(1) لوجين نايدا، نحو علم للترجمة، ص 305

لكن مالفونفسكي اعتمد لدعم مشروعه الطموح، لا فقط على الانتقال إلى عين المكان وتقاسم الحياة اليومية مع من يدرسه من البشر، ولكنه عمد أيضاً إلى تعلم اللغة المحلية، والترجمة منها: «لقد حاول تحقيق اندماجه عن طريق تعلم اللغة، وعن طريق مقاسمة الحياة اليومية في القرية»⁽¹⁾.

وبالمقارنة مع فيليب مارسيه، نجد أن الرجلين تقاسما اهتماماً واحداً دون أن يتقاسما الممارسة نفسها؛ بينما عايش مالفونفسكي العامة، لم يكن لفيليب مارسيه اختلاط كبير في هذه الأوساط، وهو الأمر الذي كان شائعاً آنذاك بسبب تبعيته للمؤسسة الاستعمارية.

أما عن طريقته في الترجمة فقد اعتمد مالفونفسكي كخطوة أولى على عملية نقل النص برموزه الصوتية la transcription، ونشير هنا إلى نقطة الالتقاء مع منهجية فيليب مارسيه الذي اعتمد هو الآخر النقل الصوتي، وقد فسر مالفونفسكي أسباب اعتماده هذه الطريقة «لقد استطاع بهذه الطريقة فتح باب التأويل لهذه الملفوظات بالطريقة نفسها التي نبيت من خلالها نفوس الثقافات القديمة مفتوحة أمام الأجيال اللاحقة لمختلف التأويلات»⁽²⁾ وتظهر أهمية هذه الطريقة في حفظ الأصل والإبقاء عليه، لكل من يمكن أن يهتم بإعادة ترجمته أو حتى قراءته، أما حديث مالفونفسكي عن التأويل فنتركه لطبيعة النصوص المحلية التي اعتمدها، وهي تختلف؛ بمسها ما لا يحتاج إلى التأويل لتقبله في قوالب لغوية جاهزة، ومنها ما يحتاج إلى عملية تخمين طويلة، كما يحتاج فهماً يفوق فهم الإنسان المحلي لما يبدو أنه لغة.

اعتمد مالفونفسكي، بدل طريقة التقسيم الموضوعي كخطوة ثانية مكملية لنقل الرموز الصوتية، على نوعين من الترجمة؛ الأول: «حرفي» يلبي احتياجات غيره من المستكشفين، كما يلبي رغبة الفضوليين في التعرف إلى خصوصيات المجتمع

(1) Voir: Bronislaw Malinowsky, <http://www.wikipédia.fr>

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي

« Il pourrait ainsi garder ouverte l'interprétation de ces énoncés, de la même façon que les inscriptions des cultures anciennes restent ouvertes à l'interprétation des générations successives »

-Sherry Simon, Excursions ethnologiques. Contextes pour penser les pouvoirs de la traduction. Méta journal des traducteurs, vol.1, n°02, 1988, p30

المدروس؛ والثاني: «حر» يتعامل مع النص بوصفه وحدة موضوعية unité thématique مما يلبي أغراض الكتابة في الترجمة: «تبعاً لطريقة الترجمة المتواترة (ترجمة حرفية متبوعة بترجمة حرة مرفقة بتعليقات ذات طبيعة إثنوغرافية)، لا يقترح مالبينوفسكي ترجمة «مكافئة» ولكن وصفاً إثنوغرافياً»⁽¹⁾، وهنا نعود إلى ما أشرنا إليه سابقاً من أن الترجمة تصبح ذات أهداف خاصة في ظل العمل الإثنوغرافي، كما أنها تصبح أدلة لإبراز التمايز عندما تعدّ النص الأصلي نصاً «من نوع خاص»، ينتمي إلى ثقافة تدرس وتحلل بوصفها «مختلفة» وبوصفها موضوعاً للدراسة العلمية، وتصبح وظيفة الترجمة في هذه الحالة خدمة ميدان علمي بعينه، متجاوزة بذلك وظيفتها التواصلية: «لا تعيد الترجمة في هذه الحالة إنتاج الوظيفة الأولى للملفوظ الأصلي (كما تريد لها نظريات التواصل الحالية أن تكون)، ولكنها تهبه أخرى هي خدمة محال علمي»⁽²⁾.

هذه الطريقة تخلق تمايزاً بين اللعنين وسين الصين أيضاً؛ فبينما كتب الأول لأغراض قد تكون عابثة، نجد أن ترجمته لا تعيد بالضرورة الوظيفة ذاتها، لأن النص المترجم لم يكن صد البداة ليكون نصاً شعرياً، وتريد هذه الترجمة بذلك من فارق الهوية بين اللعنين والثقافيين. لأنها تركز على نقاط الاختلاف بينهما، مما يجعل هذا المنهج في الترجمة يؤكد حقيقة وجود عالمين متمايزين، عالم الحياة البدائية وعالم العلوم العربية⁽³⁾؛ ذلك أن الترجمة تعيد بشكل واضح كل ملامح الثقافة الأصلية التي عادة ما تكون ثقافة ذات درجة ثانية أو ثالثة في الواقع إن خطاب الترجمة بكل ما فيه من تضاربات بين مختلف التوجهات لم يقتصر على المتخصصين أو اللسانيين، بل انتقلت عدواه حتى إلى ممارسي الترجمة الأنثولوجية.

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي

« Selon la méthode de traduction successive (une traduction littérale suivie d'une traduction libre accompagnée de commentaires de type ethnographique) -, Malinowsky propose non pas une traduction «équivalente» mais une description ethnographique » Op .Cit, Loc Cit.

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي

« La traduction ne reproduit pas la fonction de l'énoncé premier (comme le voudraient, par exemple, les actuelles théories communicatives de la traduction, elle lui en donne un autre, celle de servir le savoir » Ibid, p31

(3) Ibid, Loc Cit

2.2 الترجمة عند تادلوك:

يرى أن النص الأميركي (الهندي الأحمر الأميركي) بوصفه نصاً شعرياً يجب أن يعامل على هذا الأساس، وهو ما جعله يستحق أن يدخل ضمن نطاق من يطلق عليهم «الشعراء الأنثولوجيون les éthnopoètes»؛ حيث يقول: «إن النص الأميركي هو نص شعري، لذا وحب أن يترجم على هذا الأساس»⁽¹⁾. وهنا نجد أن تادلوك بدأ في الواقع يفصل عن المنهجية الأنثولوجية في الترجمة.

السؤال الذي نجده جديراً بالطرح في هذا الإطار، هو: هل للمؤسسة الأنثولوجية وجود في نظرية الترجمة؟ وما هي الاتجاهات الفكرية التي يمكن أن تقترب من هذا المنهج وتتفق معه ولو في المبدأ الذي يتمثل في الواقع في: الإبقاء على غرابة الغريب.

3. الترجمة والإيديولوجيا:

يطرح بعض المطربين الموضوع من حسيه الإيديولوجي. في كتابه «الترجمة والثقافة» Traduction et culture، يتحدث «جون لويس كوردوني» Jean Louis Cordonnier عما أسماه إيديولوجية طمس الآخر l'annexion، التي يرى أنها ممارسة تاريخية أوروبية هدّت إلى مسح الآخر، لأنها لم تقل اختلاعه، فلم تكن للآخر بوصفه مختلفاً ثقافياً مكانة في الغرب⁽²⁾.

يلمح كوردوني هنا إلى الممارسات الترجمية التي سادت في القرن السابع عشر «عصر الجميلات الخائئات» les belles infidèles استناداً إلى تسمية «جيل ميناج» Gilles Ménage التي تلخص ممارسة عصره بأكمله، اعتمد كمنهجية ترجمة تجنيس الآخر إلى حد تغيب فيه كل ملامحه الذاتية، وهو ما يطلق عليه بيرمان التمرکز العرقي⁽³⁾ l'éthnocentrisme ولم يبدأ تيار مضاد في الظهور إلا مع المترجم الألماني «فريديريك شلايرماخر» الذي ترك لنا عبارته: «إما أن يترك المترجم الكاتب في سلام (قدر الإمكان) وينقل القارئ إليه، أو يترك القارئ في سلام وينقل

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي .

« Le récit amérindien est un texte poétique et doit être traduit comme tel » Op Cit ,

p33

(2) Passim

(3) Voir: La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain , PP 29 FF

الكاتب إليه⁽¹⁾. وقد كان شلاير مآخر نفسه يميل إلى النوع الأول، الذي يحافظ على الحرفية، ولكنه كان يضع لذلك شروطاً تفوق بين الحرفية التي تقتل النص، والحرفية التي تحافظ على الغرابة وتجعل القارئ يشعر بها. ولكن اتجاه شلاير مآخر، وهو هنا يتفق مع «ويلهلم فون هامبولت» Wilhelm von Humboldt الذي يرى أنه يجب إشعار القارئ بالغرابة لا الغريب. ويرى أن الترجمة يجب أن تتخذ من هذا المبدأ منهجيتها⁽²⁾. (وهو هنا يتخذ موقفاً وسطاً بين المنهجية الفرنسية الإدماجية، وأي اتجاه من شأنه اعتماد التغريب المخل مبدأ). وفي الواقع لم يكن وراء اختيار شلاير مآخر هذا إلا إيديولوجية أخرى تقضي بالمحافظة على التمايز، ويكون ذلك بالحرفية التي، وإن كانت تقبل الغريب لأنها تحتضنه بكل غرابته، إلا أنها لا تفعل ذلك إلا محافظة على الذات، ذلك أن شلاير مآخر يرى أن الوطنية بوصفها شعوراً يجب أن يمسك من الأسماء إلى فكرة المواطنة العالمية، مما يجعلك بالضرورة تنتمي إلى لغة واحدة لا غير، يقول «هذا الحب الكوني الذي يجعل أي لغة عريقة كانت أو حديثة مكانة للغة الأم، هو أمر غير مناسب» وغير كفيل بإقامة استعمال حي ومعتبر كما هي الحال مع الوطن، يجب أن يقرر الإنسان أن ينتمي إلى لغة واحدة لا غير، خوفاً من أن يصبح عانماً بدون هوية في وضعية وسيط غير مرضية⁽³⁾. وإن كان موقف شلاير مآخر يستند على مبدأ فلسفي لتسوية هذه الرؤية؛ حيث ينطلق من نقض الطريقة التجنيسية الفرنسية التي تعتمد على

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

« Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »

- Des différentes méthodes de traduire , p49

(2) Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage, p.39

(3) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« L'amour universel pour lequel n'importe quel langue, ancienne ou moderne, est équivalente à la langue natale, n'est ni convenable ni véritablement formateur par un usage vivant et supérieur. Tout comme à une patrie, l'homme doit se résoudre à appartenir à une seule langue ou à une autre, sous peine de flotter sans assise dans une position intermédiaire peu réjouissant »

- Op Cit, p 79

المبدأ التالي: «تقديم عمل يمثل ما كان صاحبه سيكتب لو أنه كان ناطقاً باللغة الهدف» هنا يطرح شلاير مآخر السؤال التالي: «كيف لك أن تعرف ما كان الرجل سيكتب لو كان ناطقاً بهذا اللسان» يقول: «وماذا لنا أن نرد لو أن المترجم يتقدم الى القارئ قائلاً: إليك عمل المؤلف كما لو كان كتبه في اللغة الألمانية، فأجابه القارئ: سأكون ممنوناً لك لو أنك أيضاً قدمت لي صورة هذا الرجل لو أن أمه ولدته من رجل آخر؟»⁽¹⁾ ويرد هذا التوجه إلى موقف شلاير مآخر في فترة تاريخية حساسة بالنسبة للأدب القومي الألماني، وقد رأى شلاير مآخر نفسه هذا الأسلوب في الترجمة كتطبيق مهم في الحركة القومية الألمانية خلال الحروب النابوليونية، فقد شعر أنه قد يثري اللغة الألمانية بتطوير أدب نخوي متحرر من السيطرة الفرنسية التي كانت في ذلك الوقت تتحكم في الأدب الألماني ..

في الواقع تكاد الترجمة لا تفصل عن الأيديولوجيا (وحن هنا لا نقصد الأيديولوجيا بمعناها السلبي بل بوصفها مهجاً تخميباً حول الموضوع والمنهجية، قد تحتل السلبية أو الإيجابية)

هاجم «أنطوان بارمان» هو الآخر الترجمة منذ عهد شيشيرون وقد رأى فيها مؤسسة إلحاقية ورثت التمسر الأفلاطوني الشهير بين «الروح والجسد» المعنى والكلمة، فأدرجت كل ترجمة تحترم الجسد الحرف ضمن الترجمة الوفية للشكل الحائثة للروح، يسخر بارمان من هذه الرؤية ويتهما بالتمركز العرقي ethnocentrisme، يقول بارمان: حتى يكون هناك إلحاق لا بد من أن يتم إخضاع المعنى في مؤلف اللغة الأصل إلى المعنى في مؤلف اللغة الهدف؛ ذلك أن الرؤية البارماية ترى أن خيانة الشكل في النص الأصل تعني بالضرورة الوفاء للشكل في اللغة الأصلية؛ أي الكتابة حسب معايير هذه اللغة، وفي إطار ما تقبله ثقافياً ولغوياً وأدبياً مع إعمال اللغة الأصل، وعملية الإلحاق هي فصل للجسد عن الروح، حسب بارمان؛ فكل المترجمين خالجهم شعور أن تضحي بشيء ما تترك جانباً جزءاً لا

(1) ورد نفس في لغته الأصلية كما يلي:

« Oui, qu'objectera-t-on, si un traducteur dit au lecteur: je te présente ici le livre tel que son auteur l'aurait écrit en allemand, et que le lecteur réponde: je t'en suis aussi reconnaissant que si tu m'avait présenté le portrait de cet homme tel qu'il apparaîtrait si sa mère l'avait engendré avec un autre père ? » Op Cit , p 83

يتجزأ من العمل الأدبي. في الواقع يشبه ذلك تمزيق لحميتين متداخلتين إلى حد الوحدة الكاملة. هذا ما يراه بارمان التجربة المحزنة التي مر بها كل مترجم: «إننا بمجرد أن نعد عملية الترجمة بمثابة قبض على المعنى، يتدخل شيء ما لينفي بديهية هذه العملية وشرعيتها، وهو التحام المعنى الشديد بحرقه، وهو الشعور الذي طالما خالج الكتاب والقراء والمترجمين»⁽¹⁾.

في الواقع يترك لنا بارمان مع ميشونيك مقولات ترجمة شعرية رائعة، لكننا لا نفهم عند تمنعنا فيها على أية حدود تتم الترجمة، وكيف لها أن تقف هذا الموقف، بارمان نفسه لمح إلى الإجابة عن هذا السؤال مستشهداً بتجربة شعرية نظرية بحثة على لسان «الآن» Alain؛ حيث يقول: «تراودني دائماً فكرة أننا نستطيع ترجمة شاعر إنجليزي أو لاتيني أو إفريقي كلمة بكلمة من دون أن نغير أي شيء، ومن دون أن نضيف شيئاً، محافظين حتى على النظام للحصول آخر المطاف على البحر والقافية. لم يتمكن لي أن أقت هذه التجربة حتى نهايتها، فذلك يتطلب وقتاً، شهوراً عديدة وصبراً نادراً. نتحصل في بادئ الأمر على منعمة متناخلة وهجينة قطعها غير مرتبة يجمعها لاصق، ولكنه لا يلملمها. ما يتبقى هو القوة، الانبجاس بل وهزة عنيفة تتجاوز التوقع: النص إنجليزي أكثر من الانجليزي، إفريقي أكثر من الإفريقي، ولاتيني أكثر من اللاتينية»⁽²⁾. لا يمكن أن نحصى الإذرة التي تركها هذه

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Car dès que l'on pose l'acte de traduire comme une captation de sens , quelque chose vient nier l'évidence et la légitimité de cette opération. l'adhérence obstinée du sens du sens à sa lettre. Cela , traducteurs, auteurs et lecteurs l'ont toujours ressenti » Op Cit , p 41

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« J'ai cette idée qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant même l'ordre, tant qu'enfin on trouvera le mètre et même le rime. J'ai rarement poussé l'essai jusque-là , il y faut du temps, je dis des mois, et une rare patience. On arrive d'abord à une sorte de mosaïque barbare les morceaux sont mal joints: le ciment les assemble mais ne les accorde point. Il reste la force, l'éclat, une violence même, et plus sans doute qu'il faudrait. C'est plus anglais que l'anglais, plus grec que le grec, plus latin que le latin »

-Alain, Propos de littérature, p 56-57, cité dans. Antoine Berman , la traduction et la lettre, p25

المقولة في نفس المترجم الذي لا يجد أمامها سوى التعجب والأنهيار؛ بل وربما مخامرة الشك باليقين من أن الأمر يمكن أن يتحقق، وقد وصف بارمان هذا النص بالرائع، لأن مغامرته تبدو فريدة ومشوقة، لكنها كما أورد الكاتب، تتطلب جهداً كبيراً؛ بل إنها كعملية الولادة العسيرة والطويلة تشبه ولادة الأعمال الكبرى والمؤلفات الخالدة. هذه النظرة للترجمة تضعها في إطار عمل فني، ولكنه في الآن ذاته عمل علمي، ويبدو الكاتب هنا كأنه يرمي إلى مؤسسة جديدة في الترجمة، تجعل من المترجم متعلقاً بحيلين كل منهما يجنبه إلى ناحية معاكسة؛ الأول إلى الأصل والثاني إلى رغبته بإحداث نص شعري «إنجليزي أكثر من النص الإنجليزي...» رغم أننا نشكك دائماً في إمكانية أن يولد من رحم الترجمة الحرفية نص شعري غنائي أو أدبي طبيعي، إلا أن بارمان يجزم على إمكانية تحقيق هذا المطمح، وهو ما يشاركه فيه ميشونيك الذي يرفض كل الثنائيات المتضادة في الترجمة؛ فليس هناك معنى بمعزل عن اللغة كما لس هناك مضمون مجرد من الشكل، وهو الأمر الذي يجعله أيضاً يرفض أي تطوير للعمل الترجمي، مستنداً إياه بما يطلق عليه شعرية الترجمة، يقول: «(اللغة) مقابل (الأدب)، أو اللغة مقابل الثقافة، أو المضمون مقابل الشكل: ليست هذه المفاهيم متجزئة أو متناقضة. فعندما يكون هناك نص هناك لعبة واحدة قابلة للترجمة بوصفها واحدة. ليس باستطاعة لا نظرية التواصل ولا لسانيات الترجمة... أن تتكفل بهذا الكل، وحدها شعرية الترجمة قادرة على التطوير لنجاح أو فشل الترجمات»⁽¹⁾. يعد ميشونيك أن كلتا النظريتين تقف حجر عثرة أمام المترجم: الأولى بوصفها تخضع العمل الأدبي الذي لا يمكن اختزاله في المضمون (على اعتبار أن المهم في الأعمال الأدبية ليس الأخبار لكن طريقة التعبير) إلى معايير العمل الإخباري؛ حيث يتم التعامل مع النصوص الأدبية بوصفها محتوى يحتاج إلى عملية إيصال، يقول والتر بنجامين: Walter Benjamin: «ولكن ما الذي يقوله عمل

(1) ورد النص في نسخته الأصلية كما يلي:

« La « langue »-la « littérature », -ou la langue-la culture, ou le sens-la forme: il n'y a pas deux chose dissociables, hétérogènes. Quand il y a un texte, il ya un tout, traduisible comme tout. Ni une théorie de la communication, ni une linguistique de la traduction ne peuvent en rendre compte, car ce sont des conceptualisations dualistes. Seule une poétique de la traduction peut théoriser le succès ou l'échec des traductions » Henri Meschonnic, Pour la poétique, p349

أدبي؟ ما الذي يخبره؟ القليل جداً لمن يفهم الأمر. إن ما يهم فيها هو ليس الأخبار، ليس التلغظ. إن ترجمة تعتمد إلى الأخبار لن توصل إلا معلومة وهو أمر غير ذي جدوى⁽¹⁾ أما الثانية فيرى ميشونيك أنها كرسيت مد أفلاطون بديهية تقوم على اختصار اللغة في الرمز اللغوي الذي يختصر هو ذاته في ثنائية الدال والمطلول، ويصبح من ثمة موضوع الترجمة وشغلها الشاغل، وهو ما يشكل حسب خطأ معرفياً يعتمد هو لتصحيحه، عن طريق بناء لغوي خال من الثنائيات، يقول: فوعلى العكس من ذلك أضع مفهوما يعتمد عدم التفرقة بين اللغة وبين المعيش، ولكن بالمعنى الذي قصده سبينوزا في تعريفه للحياة الإنسانية، والتي لا تعرف بسيل الدم في العروق، ولكن بالقوة الحقيقية للحياة والروح فيها⁽²⁾. من هنا فعملية الترجمة هي توغل في العمل الأدبي لكتابة عمل أدبي غير ثانوي، ولا يقل شاعرية عن نظيره الأصلي، ولا يختصر فكر ميشونيك حول الترجمة الأعمال الأدبية الرائدة، ذلك أن فكره يعصل في أصل اللغة والفكر، ويظهر ذلك من كيفية مقارنته للغة والثقافة برصعها واحداً لا تحرز فيه، وهو ما يجعلنا نستنتج أنه لا يدعو فقط إلى شاعرية ترحمية على مستوى الأعمال الأدبية، بل أبصاً، وخاصة على مستوى التفكير حول اللغة والثقافة اللتين يعتبرهما واحداً، رغم أن السياق الذي يصع فيه كل من بارمان وميشونيك فكريتهما هو سبق أدبي بحث

وإذا كانت المؤسسة التي يهدف كل من ميشونيك وبارمان إلى بنائها في الترجمة، هي مؤسسة تطلب من المترجم أن يكون ليس فقط مبدعاً؛ بل صاحب نفس طويل، يمكنه من أن يجعل من الحرفية إحياء للعمل لا قتلاً له كما عودتنا عليه البديهية الأفلاطونية الشهيرة: «الحرف الذي يقتل والروح التي تحيي» la lettre qui tue et l'esprit qui vivifie فإنها هي الواقع تتجاهل حقيقة أن العمل الأدبي يقع

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Mais que dit une oeuvre littéraire ? Que communique-t-elle ? très peu à qui la comprend Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas énonciation Une traduction cependant, qui veut communiquer, ne saurait transmettre que la communication donc quelque chose d'inessentiel » La tâche du traducteur, p 261

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

« Au contraire, je pose une inséparation du langage et du vivant, mais au sens ou Spinoza définit une vie humaine pas par la circulation du sang...mais ce qui se définit par la vraie force et la vie de l'esprit » Henri Meschonnic, Traduire au XXI^e siècle, p 55

أيضاً في سياق اجتماعي وثقافي، ومن ثمة نساء كيف لهذه النظرية أن تطبق على الأدب الجمعي الذي يتقاسمه الأفراد كما يتقاسمون الخبز؟ وهو يعبر في الآن ذاته عن تجربة جمعية في الحياة والمعاناة، كما يعبر عن أدق خصوصيات الفرد ويدخل إلى أعماق مكبوتاته، فيعربها تارة، ويسخر منها تارة أخرى، وفي الحالتين يجد القارى فيه لذة لا تضاهى، ويبقى تعبيراً عن الذات الجمعية والفردية.

4. حسم الاختيار للنظرية الانتولوجية:

أول سؤال يجب البت فيه في هذا الإطار هو: إلى أي مدى تقبل الخسارة الترجمية في إطار هذه المؤسسة؟

نعلم جيداً كمترجمين أن الرغبة في الاحتفاظ بكل شيء قد يوقننا في مطبات اللأمفهوم واللامعنى، لذلك نقبل لعبة الربح والخسارة «gain et perte»، ولأن النص العامي سيفقد الكثير، إلا أن اعتماد آلية التعويض التي تدخل ضمنها لعبة الربح والخسارة هي ما يمكن أن يطمئن المترجم ويعزبه «إن الخسارة الجزئية للمعلومة لا تقضي على التواصل»⁽¹⁾، والمعلومة في العمل الأدبي هنا هي كل ما يتعلق بمحاولة رد الإيحاءات والمبررات المحاذية وتأثير العمة والإيقاع، وهو ما لا يعد نعمة بقدر ما يعد خصوصية وطريقة تعبير.

وفي كل الحالات تدخل الانتولوجيا في المؤسسة الترجمية يضع هذا المبدأ جانباً لعدم توافقه مع أهداف العمل الانتولوجي، الذي لا تقبل طبيعته محو خصائص الآخر وتمايره، فنصبح الترجمة هنا هي إطار الوثائقية حسب تعبير «كريستين نورد» Christine Nord، يقول «دانيال جيل» Daniel Gile متحدثاً عن هذا النوع من الترجمة: «تصبح الترجمة في هذه الحالة موجهة قبل أي شيء نحو الإخبار بخصائص التعبير في المجموعة المدروسة، لا نحو الاستجابة للوظيفة الأولى ولأغراض كاتب النص الأصل»⁽²⁾؛ ففي سياق ترجمة محادثة شفوية مثلاً، نجد أن

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« La perte partielle de l'information n'invalide pas la communication »

- Claudine Lécrivain, L'intraduisible et ses résidus, p144

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Dans ce cas, la traduction est destinée avant tout à informer sur les caractéristiques de l'expression dans le groupe en question, et non pas à répondre à la fonction première et aux intérêts de l'auteur du texte de départ »
Daniel Gile, La traduction. La comprendre, l'apprendre, p 47

هذا النوع من الترجمة لا يهتم كثيراً بالمحافظة على وظيفة «الصلة الكلامية» the phatic function بين المتحدثين، التي تحكمها أعراف تختلف من لغة إلى أخرى؛ بل وتعتمد إلى ترك الدوال كما هي، ويصرب محمد عناني مثال ذلك محاوره تقع بين فريدين مصريين يتساومان سلعة:

(1) ناوي تبيع بكام؟

(2) صلي على النبي.

(1) اللهم صلي عليك يا نبي!

(2) كمان زيد النبي صلاه!

(1) اللهم صلي عليه...هيه؟

A: What's your selling price ?

B: Bless the prophet

A: May he be blessed !

B: Once more bless him !

A: May he be blessed . Well ⁽¹⁾

إن هذه الترجمة لا تترجم فكره الحوار وألنيه بقدر ما تعرف طريقة التعبير عند المصريين، والمعنى في طيات الكلمات الإنجليزية شبه صائغ، حتى لا نقول إنه صائغ تماماً وغير مفهوم، ونحن نستطيع مقابل هذه الترجمة اللجوء إلى أخرى تستقري وطائف الصلات الكلامية، وترحم وفقاً لذلك.

5. استراتيجيات الترجمة:

نختار في هذا المقام الحديث عن الترجمة بوصفها عملاً عائباً، ونبحث في موضوع النظرية اللسانية، والتي تحدثنا عنها من وجهة نظر كاتغورد التي ترى أن ترجمة اللهجات أمر مستحيل، وتنصح فقط باستبدال لهجة باللهجة؛ هذا إذا كان النص اللهجي نصاً جزئياً؛ أي واداً في عمل أدبي بوصفه يمثل مكانات المتحدثين الاجتماعية أو الثقافية، ولا يمكن في الحالة الثانية؛ أي أن يكون النص اللهجي العامي كلياً، إلا أن يتم اختيار الترجمة الحرفية، بوصفها الطريقة الوحيدة لرد الاعتبار لخصائص هذا النص، وهو ما انتقله «حورج موان» الذي ارتأى أن الترجمة

(1) محمد عناني، مرشد المترجم.

ممكنة لأنها ليست عملية لعوية فقط، ولأن جوانب أخرى كثيرة تتدخل فيها؛ أهمها أن هذه العوالم المختلفة تنقسم فيما بينها أموراً أكثر أطلق عليها اسم «الكليات» *les universaux*، يقول: «الكليات هي تلك الملامح التي توجد في كل اللغات أو في كل الثقافات التي تعبر هذه اللغات عنها»⁽¹⁾. تأتي هذه المقولة من لساني يفند الفكرة المقولة الحاضرة التي اعتاد اللسانيون ترديدها آنذاك، وهي: استحالة الترجمة، وهذه الفكرة هي النتيجة الطبيعية لربط الترجمة باللغة؛ فالترجمة كعمل بين نظامين لغويين هي عمل محكوم بالفشل بالتأكيد، لكن اعتبارها مرتبطة بعوامل غير لسانية وثقافية يجعلها مؤسسة ممكنة، ثم عندما يمكن تحديد أرضية مشتركة بين طرفين تماماً كما في عملية التواصل اليومية؛ فعندما تتحدد هذه الأرضية المشتركة تتم عملية الترجمة، يقول «مونان»: «الترجمة حالة من حالات التواصل تتم كما هو الحال في كل تدرب على الاتصال عن طريق تحديد ملامح وصيغة ما، بوصفها مشتركة بين متحاطين. ويتم تجويز اسافر سن تراكيب لغتين عن طريق تطابق الوضعيتين»⁽²⁾، ولكننا هنا نساءل حول ما يراه «عليه» «خورج مونان»، وهو السباني، إن السياقات ليست دائماً العنصر المشترك بين نظامين، فهل في هذه الحالة تصح الترجمة مستحيلة؟ وهو الأمر الذي يحيلنا إلى تلمس الحل في ظل نظريات أخرى، وقد يأخذنا الصيت الناتج للمدرسة الفرنسية *L'Esit* التي نعتمد النظرية التفسيرية *la théorie interprétative*.

2.5 النظرية التفسيرية:

تدعو هذه النظرية إلى قراءة النص قراءة شاملة لفهم الأثر الذي من شأن النص الأصلي تركه على القارئ، الذي يتم البحث من ثمة عن مكافئ له، تقول «ماريان

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي 1 :

« Les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues, ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues » George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, p196

« La traduction est un cas de communication dans lequel, comme dans tout apprentissage de la communication, celle-ci se fait d'abord par le biais d'une identification de certains traits d'une situation, comme étant communs pour deux locuteurs. Les hétérogénéités des syntaxes sont « court-circuitées » par l'identité de la situation » Ibid, p266

لوديرار «Marianne Lederer: «الوفاء للمعنى، لا بوصفه الروح التي تناقض الحرف، ولكن بوصفه الأثر الشامل الذي يتركه النص على القارئ».

وهنا نسأل: أما هو الأثر الشامل لاستعمال اللهجة الدارجة على القارئ الجزائري؟ وكيف يمكن رد الاعتبار لهذا الأثر نفسه في اللغة الفرنسية؟ إذا كان الأثر الذي تتركه القصص والأغاني العامية على الفرد الجزائري أثراً عاطفياً بحثاً، لأنها بلسانها البسيط تعبر عن أدق مشاعره واهتماماته، وانفعالاته فكيف لنا أن نشعر القارئ الفرنسي بتلك العواطف الدافئة نفسها؟.

يحيلنا قول «لوديرار» إلى عملية التكيف، خاصة عندما نتحدث عن الأثر الشامل، لأن الفكر هنا ينسحب نحو العموميات لا الخصوصيات، فنصبح بذلك غير بعيدين عن النظرية اللسانية حسب منظور كافوردي في ترجمة اللهجات، وهو ما سيفقد النص خصوصياته التي لا تهدف بأي حال من الأحوال إلى محوها، بل إلى إزالة الغموض الذي اعترى بعضها نتيجة لنحرفية المفرطة.

3.5 النظرية الغائية في الترجمة:

نظرية الترجمة كهدف التي طورها «فيرمير مع كاتارينا رايس» مقترضين من اللغة اليونانية كلمة سكوبوس skopos تعني: «الهدف أو الغاية»، انطلقت من نظرية أنواع النصوص التي كانت رايس قد وصفتها اعتماداً على وظائف اللغة عند كارل ييهر؛ حيث ارتكزت هذه النظرية أيضاً على النص بوصفه وحدة، والجديد الذي تقدمه في هذا المفهوم، هو أن التعامل مع هذه الوحدة ليس خاضعاً لها بوصفها أصلاً، ولكن لعمل الترجمة بوصفه «غاية»، أو يطمح إلى تحقيق غاية يقررها المترجم لاعتبارات خاصة ترتبط بطروف عدة، يقول فيرمير: «الترجمة فعل؛ أي أنها عملية مرتبطة بأهداف يحققها المترجم بالطريقة التي يجدها الأمثل في ظل الظروف السائدة»⁽¹⁾ والنظرية هنا تتعامل مع هدف الترجمة بكل مرونة، فيصرح المظران أن الهدف الذي كتب لأجله النص الأصلي ليس بالضرورة الهدف الذي يترجم من أجله:

(1) ورد النص في لحنه الأصلية كما يلي:

« Translating is acting, ie.a goal-oriented procedure carried out in such a way as the translator deems optimal under the prevailing circumstances »H.J. Vermeer, A Skopos Theory of Translation, p15

«إن هدف الترجمة كما أكدها مرات عدة يمكن أن يكون مختلفاً عن هدف النص الأصلي»⁽¹⁾. وهذا الاختلاف لا يمس من نزاهة الترجمة في شيء، لأنه لا يحورها، لكنه يستقرئ من خلال توقعات القارئ الشكل الذي يجب أن تكون عليه والهدف الذي من شأنها أن تحققه في مجتمع ما دون آخر، ويمكن أن توصف نظرية الغائية بوصفها متغيراً يتحكم به المتلقي⁽²⁾؛ تعبير آخر يقرر المترجم شكل الترجمة ومضمونها اعتماداً على ما يفضل القارئ أن يجده؛ أي اعتماداً على أفق القارئ وتطلعاته، وهو الأمر الذي يفتح الباب على تعدد الترجمات واختلافها؛ فنظرية السكوبوس لا تحدد مساراً للترجمة، ولكنها تترك للمترجم حرية البحث عن آفاق القارئ في اللغة الهدف ومن ثمة البحث عن شكل الترجمة، وهنا يجب التفريق بين مفهوم تعدد القراءات للنص الواحد وبين نظرية الترجمة الغائية، فتعدد القراءات مسار تأويلي فلسفي لا تدعو له نظرية السكوبوس بحسبها الشديدة عند التعامل مع النصوص التي لا تختلف هي بحد ذاتها، ولكن من حيث جمهورها الهدف؛ «إن صاحب القرار حسب النظرية العائنة في الترجمة يستطيع أن يحتفظ بوظيفة النص أو يغيرها. استناداً إلى «رايس» نستطيع مثلاً أن نغير وظيفة الكتاب المقدس في الترجمة؛ فبدل أن نرى فيه كتاباً إخراجياً يهدف إلى الإقناع باعتناق المسيحية، يمكن أن نترجمه بهدف التحسيس بالذلة الجمالية التي تشع عملية القراءة، ونجعله بذلك نصاً أدبياً»⁽³⁾. هذه المقولة لا تتصادم مع مفهوم الأمانة في الترجمة؛ سواء كانت الأمانة للمعنى أو للحرف؛ لأنها تهدف إلى التركيز المهني مع ما يتلاءم وتطلعات القارئ، وهنا في الواقع هو مرتبط القوس في كل ما تقدمه هذه النظرية؛ إذ إنها

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises le « skopo » d'une traduction peut être différent du skopos du texte source » K, Reiss, H, Vermeer cité dans. Ioana Balacescu et Bernd Stefanink, La didactique de la traduction à l'heure allemande , Méta, Vol.50, n°01, 2005, p 281

(2) Ibid, p 281

(3) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

« Dans la skopostheorie, le donneur d'ordre peut décider le maintien ou, au contraire, le changement de la fonction du texte. Selon Reiss, on peut par exemple changer la fonction de la bible dans la traduction au lieu d'y voir un texte opérationnel qui veut convaincre à devenir chrétien, on peut le traduire pour le plaisir esthétique de la lecture et en faire un texte littéraire » Ibid, p 283

تجاوز المفاهيم التقليدية والثنائيات الاعتيادية les dichotomies التي ساد تقاذفها في عالم الترجمة منذ شيشيرون حتى اليوم، وإن كانت كل مرة تأخذ مسميات جديدة. طريقة السكوبوس تضع أمام القارئ ترجمات عدة لعمل واحد، وتسأله ببساطة: ماذا تريد أن تجد في الترجمة التي تختار؟

كما تحاول من جهة أخرى تجاوز مفهوم «غياب أرضية مشتركة بين الثقافتين الأصل والهدف»، وهو الأمر الذي عده موان جزعاً من الكليات التي يتقاسمها البشر، تلك التي تسمح بإمكانية الترجمة وتفي استحالتها. في الواقع رغم مقولة حورج موان، نعلم جيداً أننا كثيراً ما لا نقاسم أفق التطلعات نفسه، ورغم أننا نعيش على كوكب واحد، فلأننا لا نراه من الزاوية نفسها. لنقل على الأقل إن اختلاف الأمكنة والأرمنة لم يسمح لنا بذلك. أما عن استراتيجية السكوبوس حيال هذه الاختلافات، فهي استراتيجية تداولية عملية لا تفرق في شرح الآخر، والاختلافات بين الثقافتين، بقدر ما تسأل عن هدف الترجمة، وأهمية الاحتفاظ بالخصائص الثقافية أو تكيفها في ظل السكوبوس الذي يراه المرحم أمامه: **ممكن أن نصرب لها هذا المثال الذي قدمته رايس: لنفرض أننا أمام متعرق من الأحبار في العصور الوسطى تناقش ظهور مذنب في السماء. أساس تلك الحفة يرون في هذه الظاهرة نذيراً بحرب ما. فإذا وجب ترجمة هذا النص إلى قراء هذا العصر، وحب الأحدث بعين الاعتبار أننا لا نؤمن بالمرّة بالقيمة الرمزية للمذنب بوصفه نذير حرب؛ فبالنسبة لنا لا تكتشف المذنبات أي نوع من الأسرار، ففيهاها أو ظهورها يتم توقعه استناداً إلى حسابات مناسبة⁽¹⁾. لهذا ترى رايس أن الاحتفاظ بهذه القيمة أمر لا جدوى منه، فعملية الاحتفاظ بالخصائص الثقافية كثيراً ما تكون عقبة أمام القارئ، لذلك فرايس وفيرمير يحبذان التكيف؛ بل ويريان أن عملية الاحتفاظ بالخصائص الثقافية هي تعبير لو طيفة النص، ولكن يبقى اتخاذ هذا القرار أو ذاك خاضعاً لهدف الترجمة، فقد تحتفظ الترجمة بجميع الخصائص إذا كانت ترمي إلى إنتاج نص يهدف إلى إعلام**

(1) ورد النص في نسخة الأصلية كما يلي:

« Supposons que dans une chronique médiéval il soit question de l'apparition d'une comète qui apparaît dans le ciel. Pour les gens de l'époque médiévale l'apparition d'une comète indiquant l'annonce d'une guerre. Si ce texte devait être traduit pour des gens de notre époque, il faudrait tenir compte du fait que nous ne croyons plus à la valeur symbolique de la comète annonçant une guerre. Pour nous, les comètes n'ont rien de mystérieux, leur apparition et leur disparition est prévisible sur la base de calcul adéquats » Ibid, p 283

القرءا بخصائص حقبة تاريخية أو شعب من الشعوب، وهو الأمر الذي يعد استثناء؛ ذلك أن الترجمة تنوّن إلى إنتاج نص عملي ومقروء لا نصاً تاريخياً: «هذا الخبر الذي كان يسبب الخوف والرعب في المجتمع القروسطي لا يثير لدى القارئ المعاصر سوى ابتسامة ساخرة حيال ردة الفعل القروسطية. والترجمة التي تهدف إلى المحافظة على الأثر، يجب أن تبحث عن مكافئ ثقافي من قبيل: إعلان حرب من قبل قوة عظمى»⁽¹⁾

وخلصّة القول:

يبقى الاحتفاظ بالنسق الأصلي للنص أو تغييره من صلاحيات المترجم؛ حيث أن عملية الترجمة هي عملية اتخاذ قرار حسب النظرية الغائية، وهو ما يؤكد «فيرمير»؛ حيث يقول: «على الشخص أن يقرر قبل أن يترجم نصاً ما إذا كان سيكيّفه (في حدود معينة)؛ أي أن يتم إدماجه في الثقافة الهدف، أو إذا كان الهدف منه هو عرض وربما إظهار أو حتى التأكيد على عاصر «غريب» على الشخص أن يختار، وفي كلتا الحالتين سيكون النص مختلفاً عما كانت عليه حالته الطبيعية في وضعية ثقافة اللغة الأصلية، كما أن أثره سيكون أيضاً محلياً»⁽²⁾، إن أهم ما تقدمه نظرية السكوبوس يكمن في مقولة «فيرمير» الأخيرة التي توحى بأن كل ترجمة تخضع أولاً إلى الأهداف المتوخاة منها، وهو الأمر الذي لا يصحّح الحاق على الترجمة بوصفها عملاً أدبياً، وحتى بوصفها عملاً براغماتياً، لأن الحكم الأخير في كل العملية هو المترجم بوصفه صاحب القرار. ■

(1) ورد للنص في لغته الأصلية كما يلي:

« Une information, qui à l'époque médiévale provoquait un sentiment de peur et de panique ne suscite chez le lecteur moderne qu'un sourire amusé devant cette réaction médiévale. Une traduction qui viserait au maintien de l'effet produit devrait trouver un équivalent culturel, comme, par exemple, une déclaration de guerre d'une puissance étrangère » Ibid, p 284

(2) ورد للنص في لغته الأصلية كما يلي:

« One will have to decide before translating a text whether it is to be adapted (to a certain extent), e assimilated to target culture conditions or whether it is meant to display perhaps or even to stress its « foreign » aspects. One will have to make a choice. In both cases, the text will be « different » from what it was in its « normal » source culture-situation, and its effect will be different »

- H.J. Vermeer, A skopos Theory of Translation, p 36

قصائد

توماس ستيونز إليوت

T.S. Eliot

ت. سعد الدين خرفان

توماس ستيونز إليوت

1888-1965 م

حياته :

ولد لعائلة إليوت الشهيرة في سانت لويس في **ميسوري** بالولايات المتحدة. كان والده رجل أعمال ناجحاً، وكنت والدته **الشعر**. درس في هارفارد وحصل على الماجستير عام 1910. عاش في باريس ودرس في انسوربون وفي جامعة أكسفورد في بريطانيا وطاق في **أوروي**.

استقر عام 1914م في لندن. وفي عام 1927م أعلن أنه من الرعية الإنجليزية واعتنق المذهب الأنجليكاني، وناصر الملكية واعتمد الأسلوب الكلاسيكي في الأدب. لفتت قصائد إليوت انتباه الشاعر الأمريكي عزرا باوند في الفترة التي كان فيها إليوت موظفًا إداريًا في أحد المصارف، فشجعه وأجرى بعض التعديلات على قصائده. نشر إليوت آراءه الأدبية في مجلته الأدبية الدستور بين عامي 1922 و 1939م.

شعره وأعماله:

أولى قصائده الكبرى هي أغنية حب ج. ألفرد برويرونك (1917)، وقد أظهرت أسلوبه المبدع والمتطور. ويظهر في هذه القصيدة التأثير الفرنسي لبعض شعراء القرن التاسع عشر. ولكن استخدام إليوت للعبارات السهلة بدل اللغة المنمقة، والتلميحات الأدبية غير المباشرة، وأسلوبه الساخر والمتشائم أضاف صفات جديدة إلى الشعر الإنجليزي.

وقد أحدثت قصيدة مروفروك القليل من الضجة في الأوساط الأدبية الغربية. إلا أن الأرض اليباب أحدثت ضجة كبيرة عند صدورها (1922م). نظر إليها بعض النقاد على أنها عمل رائع، كما وصفها آخرون بأنها مجرد خدعة. ومع أن هذه القصيدة الطويلة تتضمن العديد من التلميحات الأدبية الغامضة، بلغات أخرى، فإن اتجاهها واضح. فهي تعكس ما شاهده إليوت في أوروبا المعاصرة من إفلاس في القيم الروحية، ومقارنتها بما كانت عليه في الماضي من قيم ووحدة. أما قصيدة أربعماء الرماد (1930) م، فكانت مختلفة عن الأرض اليباب في جرس الصوت؛ إذ تعتبر موسيقية، وفي صيغة العمل فهي أكثر مباشرة وتقليدية، وهي محاولة ناجحة كقصيدة دينية. أما قصيدته الأرباع الأربعة وهي آخر قصيدة كتبها، فهي تحتوي على الكثير من المعاني الدينية العميقة والجميلة، وتحتوي كذلك على تأملات للزمن والديمومة. وهي مزملة من أربعة أقسام يرنس بورتون (1936م)؛ إيست كوكر (1940م)؛ الاستقاذ الناصب (1941م)، ليل جنج (1942م)، حيث كتب فيها:

((إننا لا نستطيع التوقف عن الاكتشاف، ونهاية ما نبحث عنه سيكون الوصول إلى نقطة البدء ومعرفة المكان لأول مرة)).

بالنسبة إلى شاعر في مكانته، فإن إتاحة قلب. يقول في ذلك (شهرتي في لندن مبنية على دهبان صغير من الشعر ونشر قصيدة أو اثنتين في العام. الشيء الوحيد المهم هو أن تكون هذه القصائد تامة بحيث تشكل كل واحدة منها حدثاً بارزاً). وكتب في الغابة المقدسة (الشعراء الناشئون يقلدون، والشعراء الناضجون يسرقون، والشعراء السيئون يشوهون ما يأخذونه، والشعراء الجيدون يجعلون منه شيئاً أفضل، أو على الأقل شيئاً مختلفاً).

كتب إليوت أيضاً بعض المسرحيات، كانت مسرحية اغتيال في الكاتدرائية (1935م) وأولاه. وكانت قائمة على موضوع موت توماس بيكت. أما حفلة الكوكبيل (1950م)، فبذت كأنها مسرحية هزلية ناجحة. لكنها في الحقيقة عمل ديني وصوفي بحث. ومن بين مسرحياته الأخرى: (اجتماع عائلة 1939م)؛ الكاتب السري (1954م).

حصل إليوت على جائزة نوبل للآداب عام 1948م.

فرس النهر

فرس النهر ذو الظهر العريض،
مستلق على بطنه في الوحل،
ورغم أنه يبدو قوياً جداً
إلا أنه من لحم ودم.

من لحم ودم، ضعيف وضئيل
معرض لصدمة عصبية،
لكن الكنيسة الحقة لا تخطئ أبداً،
فهي مبنية على صخرة قوية.

خطوات فرس النهر الوامنة قد تخطئ
في تدبير أموره المادية،
بينما الكنيسة الحقة لا تحتاج إلى أن تتحرك
لتلمز أرباحها المادية.

لا يمكن لفرس النهر أبداً
أن يصل إلى المانجا المعلقة على الشجرة،
لكن فواكه الرمان والخوخ
التي تنعش الكنيسة، ترد من وراء البحار.

في فصل التزاوج يصدر فرس النهر
أصواتاً غريبة وخشنة،
لكننا نسمع كل أسبوع في الكنيسة
التراتيل التي تمجد الله.

يمضي فرس النهر يومه
نائماً، وفي الليل يصطاد،
فالكنيسة تستطيع أن تنام، وتأكل في الوقت نفسه.

رأيت فرس النهر يطير
صاعداً من بيت الأعشاب الرطبة،
والملائكة حوله تهلل
بمجد الله بصوت مرتفع.

ثم الخاروف سينظفه
وستخضنه أيدي السماء،
وسيطهر بين القديسين
وهو يغني على قيثارة من ذهب.

همسات الخلود

Thomas Stearns Eliot

ويستر كان مهووساً جداً بالهوت
ورأى الجمجمة تحت الجلد،
ومخلوقات بلا صدور في جوف الأرض
مستلقية للوراء، مبتسمة بلا شفاء.

بصلات النرجس بدلاً من الكرات
حدقت من محاجر العيون!

كان يعلم أن الفكر يتشبهت بالأعضاء المهيئة
مضيئاً على رغباتها وترفها.

دون، كما اعتقد، كان شيئاً آخر
لم يجد بديلاً للعقل،
لهمسك، ويتشبهت، ويخترق،
خبير أبعد من الخبرة.

لقد عرف ألم النخاع،
ورعشة الميكل العظمي.
لا تلامس ممكناً للحم،
هذا حمى العظم
عريشكن جميلة،
تحت عينها الروسية هالة للتأكيد،
ودون حزام، يقدم صدرها الحنون
وعداً بسعادة روحية.

النمر البرازيلي المضحج
يخضع القرد الماكر الصغير
و بفيضان بارع لقطة،
لدى غريشكن بيت صغير

النمر البرازيلي الأنيق
في ظلمة مأواه الشجري
لا يصدر رائحة كريهة
كما تفعل غريشكن في غرفة استقبال .

وحتى الكائنات المجردة
تنشر سحرها،
ولكننا نتخذر بين أضلاع جافة
لنبقى ميتافيزيائنا دافئة...

عمن هيلين

Thomas Stearns Eliot

الآنسة هيلين سلنغسبي كانت عمتي العذراء،
عاشت في بيت صغير قرب ساحة حديقة
بعثني بها أريهة من الخدم

الآن عندما توفيت كان هناك صمت في السماء،
وصمت في الشارع عند بيتها.
كانت الستائر مسدلة، ومسح الطنوتي حذاءه
فقد اعتاد على مثل هذه الأمور من قبل .

رئيت العناية بالكلاب بدقة،
أما البهائم فقد مات بعد فترة قصيرة.
واستمرت ساعة درسدن فوق الموقد تدق،
وجلس كبير الخدم على طاولة الطعام
حاضناً الخادمة الثانية فوق ركبتيه
تلك التي كانت دوماً حذرة في أثناء حياة سيديتها. ■

قصائد من مجموعة: هذا الضوء

انطونيو غامونيدا

Antonio Gamoneda

ت. علي إبراهيم الشقر^(*)

انطونيو غامونيدا

وُلد في أوبيسو عام 1931، وتوفي والده بعد عام من ولادته. وانتقل بعد ذلك مع أمه إلى حيّ لعمال السكك الحديدية في ليون Leon. وقد التحق إلى ترك المدرسة، فعلم نفسه تعليماً ذاتياً، وعمل باكرًا مراسلاً في أحد المصارف من عام 1945 حتى عام 1959.

ديوانه الأول "الأرض والشفاء" الذي كتبه بين عامي 1947 و 1953، لم يُنشر حتى عام 1987 مع أعمال أخرى. أما ديوانه الثاني 1953-1959 "تمرد ساكن" فقد نُشر في مدريد عام 1960 ونال عنه الجائزة الثانية في مسابقة أدونيس للشعر.

ثم نُشر عام 1987 ديوانتي (شواهد قبور) و (عصر) الذي نال عنه جائزة الأدب الوطنية، والاضائعات يحترقن) عام 2003 ونيشيليا عام 2004، وبعد ذلك جمع شعره كله في مؤلف واحد سمّاه (هذا الضوء).

يعدّ غامونيدا أحد كبار الشعراء المعاصرين في أسبانيا. وهو يكتب قصيدة النثر، وقد اصطبغ شعره بذكريات الطفولة واليتم والفقر والقمع والموت. شعرٌ شديد الكثافة ومتوترّ

(*) مترجم عن الإسبانية. له ثلاثون كتاباً مترجماً في المسرح والقصّة والرواية والبحث. عمل في حقلي

كالخيط يكاد ينقطع، لكنه قائم جداً ويخلو من شيء اسمه الحبّ ولو قلنا عن هذا الشاعر
"الفرح ليس مهنته" لَمَّا جاتينا الصواب. وقد عبّر هو نفسه عن ذلك:

..... كنت أريد

أن أطلق صوت فرح.

ربما كان صوتي من مائة حزينة

وهو لا يني عن صوغ لفظة شعرية خاصة به. فيستعمل صيغاً ومفردات ومعاني قديمة
فيعطيا دلالات جديدة.

هذه القصائد من ديوان (شواهد قبور) المنشور ضمن المؤلف الجامع (هذا الضوء).
وقد وضعنا لبعضها عناوين لم يمنونها الشاعر.

عصر مُلتبس

كان عصرًا مُلتبسًا من العاصفير لا ضوء آخر
غير ضوء ملءة ببضاه كغيرة فجعل لحمها. والكلس
- يغلي - يهذد الظلام، وألمرات تقود إلى دمليز
الخوف فتحنني بعض الأمهات لبستمعن إلى
بكاء أبناء أمسيك بهم من صدارهم الدامي.

صار الكركم داخل فمي، والحسد يتداح كالزيت
على كرتون أصفر، والبائس المعضب (1) ينزل ببطن حاملاً
سلّة من الغضب إلى حيث الرحمة.

اليوم يوم الفولاذ، وبريقه يتغلغل في عيون
الطوتي. يا أمّاً من غير تمبيز حرّرتني ممّن
يختبئ بين الحمامم وغطّي وجهي، حرّرتني من يوم الجمعة.

أغنية الجواسيس

لا صحّة، لا راحة. فيأتي الحيوان القاتم
وسنط الرياح، وتجرى قُرعة (2) على الرجال تحت أرقام
التعاسة. لا صحّة، لا راحة. وينمو خوار
أسود، فتتوسّط أنت أحزان خبوط السداة (تحت شمس
ملحة، وفي حوض من البكاء، وفي جذر التطير البنفسجي).
والأمّهات الأرقّات، تلك اللواتي يسكن زفرانات البرق،
يزلقن نظراتهنّ على غابة من شواهد القبور.

أما زالت العصفيرتنّ؟ كلّ شيء دأب وأنا أصمّ في
قاع الموسيقي، أجب أن ألح أيضاً؟ هناك رقابة على
الحدائق المعترضة بين روحي ودقة الجواسيس
هناك رقابة على الكنائس.

احترسي من النكلّس ومن الرنى بالمحارم، احترسي
أقول، من نفسك، إسبانيا.

فدارة المصير

من يُطلق الصيحات وسنط الشوارع البيض؟ من
يُعلن عن الصيف بأجراس رهيبة؟ قلبي يستمع
إلى الثّمال، قلبي يستمع إلى أمّيت الكبير في
أبدّته الدامية. ويدخل الظلام المرابا،
واملتسولون يتدريون على الوشاية
تُشعل القسوة شموعها فتستعر جفون
النائمين الكبار. ويصبّ أحدهم السمّ على اللسان الذي
يحتوي الشغق فتحترق، أنتثر رباب وسنط الغار.

الأمل يساكن الفولاذ، والجبن هو وطننا
الأخصب. لكن، تأمل أخيراً، ألميت الحقيقي،
إنه يتغذى من زهرة موبوءة، وما زال رقيق القوام في النزاع
وما زلت أسمع في شفتيه الأنين الذي يذكر اسمك. (3)

أسد طنبرة

إنه صمت الشمال وعرشة الحلقاء. أه، يا قلباً
يصرخ أمام المخازن. لا وجود للسبوت حقاً فتزل
أنت إلى الكنائس وإلى شفق الموت. والأفاعي
تزحف فوق أكوام من الحجارة الموشمة.

أرى الشبيبة عمياء في الأفنية، وأرى رهم الرفض،
الأسود. ولسانك بقوْج وسط العسالج، والطهر
لا يمتد فخلي أقسام الشرطة من ساكنيها. أه، يا قلباً
يصرخ في أرض لا تُنسى، في بلد حيث العصافير تنتحر
عند الصباح (كذلك الرقيق وسط اليوس والبق).
فيا عجوزاً عنيداً أمام جذم الحصيد، يا عجوزاً ما تزال تبكي
على جراح خصبة، أعطني سوطك، ودموعك، ولا
تتركني بعد الآن.

أنت تُحضر إزاء المرابا، ولا تنزع عن وجهك وجه
أمك البارد. أنت لم تضع بعد، فأعزني شيئاً، أعطني
حريقك وشفقتك العقيم، ونعلبك وفنوق جسمك
وأغانيك (4) وإعصار كابتك، وإنذارك الأسود بإصبعك الكبير،
كي لا أموت بعد من موت ردي.

محتوى العصر

ذلك الهواء الواقع بين الومج والموت،
صار مادة لا تستطيع محوها الأيام ولا الرياح.
محتوى العصر هو هذه الأنسجة الشفافة.

إنها علامات صحيحة وغير مفهومة، وهي في داخلي
بقوة جرح، وتستعر بعض الأرقام في عيني.

إعلان أسود

لا شيء يخفى على الباشق الساكن، وتستعر عيناه الصفراوان،
وهذه هي حكايته، مياه مريضة، وتسؤل وجوه
غير مرتبة.

لا تدين بالمحارم في الخزائن، واحذر، هي تضم ريوأ
وإثاماً وأرواحاً،

وربما أناماً وأجنحةً بائسة.

اجلس الآن وتامل الموت.

جاءت الأرقام

كنت اليوم في لسانك كليهما حزناً،
في اللسان الذي يتحدث عن الرحمة
وفي اللسان الذي يستعر سراً.

وعلى سلكين شانكين وضعت أُملي،
وهانا ذا أرى موتين في حياتي

تأنفو الرحمة

إنما صوف الحياة الأخير،
هناك سكر وحب، هناك رقباء
داخل طبقات قلبي.
وما تزالين فقيرة بلطف في داخلي.

وجود

أنا من بدأ إلا يكون
أنا الذي ما زلت أبكي.

ما أبعدت على الملل ان تكون اثنين عذفاً.

1- Juan Galea في الأصل. وكلمة Juan اسم علم إذا أصيبت إليه كلمات آخر أعطى معنى خاصاً. و Galea تعني في منطقة ليون قارباً، ومها galero، وهو المحكوم عليه بالأشغال الشاقة بالتجذيف في القوارب.

2- extracción يستعملها الشاعر بمعنى قديم، وهو ضرب من ضروب اليانصيب.

3- لعلّه يشير إلى فررتكو لما تجمع الناس حول قصره وهو يحتضر، فقال: إلى أين يذهب الشعب الإسباني؟

4- alondras في الأصل، أي قبرات، والفبرة معروفة بحس صوتها. ■

قصائد من نوع آخر

للشاعر الأرمني هوفهانيس كريكوريان

ت. مهران ميناסיان

هوفهانيس كريكوريان

شاعر ومترجم معاصر من جمهورية أرمينية، ولد في العام 1945 في مدينة كومايري. في العام 1970 أنهى دراسته في جامعة يريفان متخصصاً في مجال الترجمة الفورية. خدم في الجيش بين العامين 1971-1973، ومن ثم عمل في بعض الصحف الأرمنية كمترجم من دواوينه نذكر:

- «أغان بلا موسيقا»، يريفان، 1975.
- «تعريف من نوع آخر أتمناه»، 1979.
- «مطر بمناسبة حزنيلكا» يريفان، 1982.
- «صاغات بطيئة»، يريفان، 1986.
- «ملائكة من سماء الطفولة»، يريفان، 1992.
- «نصف الزمن»، يريفان، 2002.

في العام 2004 صدر أول كتبه النثرية وهو بعنوان «الماسدرو». كتب للأطفال أيضاً، وترجم الكثير من الرواية والإسبانية، وأما أعماله فترجمت بدورها إلى عدد من لغات العالم.

حصل على عدد من الجوائز الأبية من أرمينية وخارجها.

يشغل الآن منصب نائب رئيس اتحاد الكتاب في جمهورية أرمينية.

في قصائده يرسم كريكوريان المصير الصعب لوطنه وشعبه، ويقدم نقداً لاذعاً لرجال السياسة والحكام، ويرسم كذلك وضع أرمينية الصعب بعد استقلالها في العام 1991، وهموم الفقراء والبسطاء.

كتاب مدرسي مختصر عن تاريخ الشعب الأرمني من أجل الذين لا يملكون وقتاً كافياً لمطالعة الكتب الضخمة ولا قابلية لديهم للقيام بذلك.

الفصل الأول: حقبة ما قبل التاريخ

هأنذا أعيش مع شعبي على هذه الحجارة
منذ حقبة ما قبل التاريخ.
أعيش على هذه الصخور وأنا عالق بشقوقها نوعاً ما،
لأن البساتين والحقول
والأراضي الخصبة عصبوها منذ زمن بعيد،
قالوا لنا، ما حاجتكم إلى الأراضي ؟
ما حاجتكم إلى البساتين والحقول ؟
الستم أناساً أذكاءً مجذّين ؟
وبوسعكم عصر الخبز من الحجر
وعصر الثمار من الصخور وشقوقها...

الفصل الثاني: العصر الحجري

بعد ذلك أخذوا الهمار وقالوا،
بما أنكم أناس أذكاءً مجذّين
فباستطاعتكم عصر املياه من السماء،
وازبحار في بحر الأفكار بحرية...
ثم أخذوا الدروب معلّين ذلك
بأننا نملك خيالاً غنياً
وبمقدورنا أن نسافر بأفكارنا...
وفي الوقت نفسه نكون سعداء
في حال هبطت المصاريف إلى أدنى حدودها...

الفصل الثالث: عن الذي أخذه في العصر البرونزي

وبعد ذلك بدؤوا بأخذ الخبز الذي
كنا قد عصرناه من الحجر
قالوا، أنتم أبناء الله المحبون
وطلائع جيشه المقدّس،
ارحمو جيرانكم الذين لا يشبهون إلا من خبزكم،

أما أنتم، وبما أنكم شعب قديم معذب
فإنكم تتحملون الصعوبات
وبمقدوركم العيش دون خبز،
والاستفادة من خبز مغزٍ أكثر،
ألا وهو الخبز الروحي...

الفصل الرابع: عن الذي أخذه في العصور الوسطى

وبعد ذلك أخذوا الأبواب،
بعد أن خلعوها من زوايا تثبيتها،
أخذوها وهم يلوموننا ويوبخوننا قائلين،
لقد وضعتم ما تملكونه تحت الأقفال عمداً
كي تثبروا الغرائز السوداء
في الأرواح الساذجة لجيرانكم البسطاء،
وبذا تجبرونهم على أن يتحملوا المخاطر
كي ينقلوا من النوافذ
ما كان من اليسر نقله
من الأبواب المفتوحة على مصراعها...

الفصل الخامس: العصور الحديثة: القرون 19-20-21

وقالوا أيضاً، أنتم الذين تتمتعون بسمعة شعب مسالم مضطرب،
مع ذلك حاولتم المقاومة -
إنها طريقة مكررة حاذقة،
كي تجبروا جيرانكم -
أولاد الطبيعة البسطاء المتواضعين
أن يقتلوكم مضطربين
وبذلك يلحقون الأذى بسمعتهم
أمام العالم أجمع،
وكانت تلك هي غايتكم الخفية...

الفصل الأخير: عواقب الانتصارات المعنوية والخسائر المادية

... وكانت ثمة أيام أخرى،
حينما كانت أبواب السماء مفتوحة
فنزل المُنّ بغزارة كالعسل الطيب،
وعطى بطيخة سمبكة المراعى والحقول
والجبال والوديان،
وبعروقه توغل في أعماق الأرض،
وحينذاك هجمت كل الزواحف والوحوش
من الجمات الأربع
ومزقتها بشراسة إرباً إرباً
ثملة بالرائحة الذكية
... فبقيت في راحة كفي بقعة صغيرة كذخيرة،
قطعة حلوى مقضومة من أطرافها الأربعة، اسمها... أرمينية.

♦ ♦ ♦

إعلان من الشرطة

انتباه،
معلومة شائعة جديدة،
في نهاية القرن العشرين، وفي الساعة 16 و15 دقيقة،
خرج الشعب الأرمني من وطنه
ولم يعد إليه ثانية.
علاماته البارزة هي،
شعب قديم ومعذب،
شعب ذكي ومجدد وصبور،
في عيذه حزن بلا حدود
وقلبه محطّم من أطراف عدة
نرجو من الذين يتعرّفون إليه
أن يُعلموا مجلس الشعب فوراً،
لأنه بحاجة إلى شعب لعدة أيام
لإجراء الانتخابات الجديدة...

♦ ♦ ♦

قداس وجنار بمشاركة عدة أحزاب

الحزب الأول يحب الشعب،

وهو يناضل بحماسة

كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

الحزب الثاني يحب الشعب كثيراً،

وهو يناضل ضد الحزب الأول بحماسة

كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

الحزب الثالث يحب الشعب كثيراً جداً،

وهو يناضل ضد الحزبين الأول والثاني بحماسة

كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

الحزب الرابع يحب الشعب أكثر من الآخرين،

وهو يناضل ضد الحزب الأول والثاني والثالث بحماسة

كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

وما هو الشعب البائس بالكاد بُدئ من بين الأكاليل الملوّنة الأنيقة

مغلق عيذه إلى الأبد، وهو الذي لم يبق منه سوى العظام

وهو محاط بحب الأحزاب الشامل...

• • •

النستور

أنا هوفهانيس كريكوريان، مواطن من جمهورية أرمينية،

لي الحق في أن أستيقظ باكراً مع رجال الدولة

وأنا واثق من أن المسؤولين قاموا بكل ما يلزم

كي تشرق الشمس من الشرق

وتسير الغيوم مع اتجاه الرياح
وأنا واثق أيضاً بأن الطيور ستغرد تحت نافذتي
مرودة تلك الأغنية التي
تمت الموافقة على الحانها وكلماتها
باستفتاء شعبي...

2. لي الحق في أن أتجول في جميع شوارع المدينة،
والوسيلة المرغوبة في التجول أكثر من سواها هي الأرجل،
ولكن لي الحق أيضاً في أن أبدي رأيي باطنياً بحرية بعيداً عن كل
الذين يسيرون

بسيارات المرسيديس وبـ BMW والجيب،
على الرغم من أن الطريقة الأكثر شيوعاً
هي السباب بصوت عال...

3. لي الحق في أن أنظر بحرية
من خارج نوافذ المطاعم والبارات والказينوهات
وأن أبهر بها في داخلها من أثاث فاخر
ولي الحق كذلك في أن أتابع من وراء الستار
كيف تلمو القيادة السياسية ورجال الاقتصاد،
وكيف يبعدونني بمساعدة حراسهم

مستفيدين من الحق الذي منحه إياهم الدستور،
لي الحق حينذاك أن أعبر عن مشاعري بالصراخ،
على الرغم من أن الطريقة الأكثر قبولاً
هي الابتعاد منحني الرأس.

4. أنا متأكد من أن الحكومة ستضمن حقني
في أن أشيخ،

وأنا متأكد كذلك بأنني سأمضي أيامي الأخيرة بأمان
في إحدى دور العجزة التي ترعاها الحكومة،

وأنا واثق كذلك بأن لي الحق
في أن أدفن في إحدى الزوايا المهملة
من الفسحة الواسعة لتلك الدار،
وذلك عندما يأتي الوقت كي أستفيد
من حقي المقدّس في أن أختار بين الموت والحياة،
وأنا، بالتأكيد، سأختار الموت،
على الرغم من أن الطريقة الأكثر شبيوعاً
هي الموت مئة الكلاب...

• • •

جلسة رسمية عن نهاية العالم وانتهاء التاريخ

كانت الصالة الرئيسية لأولى مدن الدولة
قد زُيّنت ببهاء، ولكن ببساطة وذوق
ودون مبالغات في الإسراف الذي بهر العين
وهي ظاهرة خاصة بالدول النامية،
وهذا ما مدحه ممثلو السلك الدبلوماسي
وهم يشكّون يد الرئيس باحترام
ويبتسمون بحزن، وهم بالكاد يوسعون قلوبهم الصادق
في الإطار الصغير للسياسة.
كانت الصالة ممتلئة بالكامل،
والناس يأتون ويأتون،
فالفضول كان كبيراً جداً،
إذ كانت نهاية العالم
وليست نهاية دولة واحدة فقط - كما هي العادة -
وهذا الأمر لم يكن نادراً فحسب،
بل هو يحدث للمرة الأولى، وربما... للمرة الأخيرة.
وكانت بطاقات الدعوة ما زالت تباع خارج الصالة
وقد وصلت أسعارها إلى أرقام خيالية.
- العالم ينتهي دون معارضة.

وفي الساحة كانت ثمة مظاهرة احتجاج،
بطاقة دعوة واحدة
للحزب كله...!
... وأخيراً عُرِف النشيد الوطني ورفرف علم الدولة
ومن ثم بدأ في الانحناء رويداً رويداً.
كان فصل الخريف، والأسقف هو الذي قطع الصمت أولاً
وبارك نهاية العالم ودعا المؤمنين إلى الصلاة.
كانت السماء تمطر بهدوء،
والجميع كانوا يصلّون،
الوزراء، وأعضاء مجلس الشعب
والموظفون من المراتب العليا،
وكذلك الغشائشون العاديون والمترشون
والطفيليون الذين لا مراتب لهم
لكنهم دوماً يظهرون في الصفوف الأولى،
ويحضرون جميع حفلات الاستقبال والولائم والاجتماعات،
في هذا اليوم أيضاً
لم يكن باستطاعتهم ان يعجبوا عن الاحتفال الأخير والأكثر رسمية.
كان سير الكرة الأرضية بتباطؤ بشكل ظاهر،
عندما قُرئت كلمة رئيس الأمم
الذي قال فيها بشكل خاص
بأنه، وعلى الرغم من أن تاريخ البشرية مليء بالحروب
والصراعات الدموية بين الأمم،
إلا أن العالم والتاريخ ينتهيان بسلام ووفق تامين،
وهذا - علينا ألا ننسى ذلك -
قد تم بفضل الجهود الجبارة لهيئة الأمم.
وبعد ذلك، وتحت وابل التصفيق الحار،
صعد رئيس الحكومة إلى المنصة
وألقي كلمة قصيرة ومؤثرة،
لقد أعلن بفخر واعتزاز بأن الفترة الحالية للحكومة
تنتهي في ظروف متميزة أسس الدولة على أعلى مستويات التقدم،

ومن ثم تطرّق إلى الشق الذي حدث في ميزانية الدولة
والذي كان يمرّ بصدفة عجيبة
من تحت الصالة الرئيسة تماماً،
وأضاف بأنّه لولا قروض البنك الدولي
لكان من الصعب
العيش إلى نهاية العالم.
كانت الليلة الأخيرة تنكاثف من وراء النوافذ،
وكان القمر
يلامس تنورة الكرة الأرضية
وكان الجميع ينتظرون كلام الرئيس
وهم أصغوا إليه باضطراب وهم واقفون،
وكان كلامه على الأغلب عن الرواتب والإعانات،
وعن تأخير صرف الرواتب...
وفي نهاية كلامه أضاف الرئيس أسفاً
بأنّه لو تأجلت نهاية العالم شبراً واحداً فقط
لكانت الديون قد سُددت بكاملها.
ومن ثم رفع يده إلى الأعلى مودّعاً
وهمس بصوت حافت سُمع من قبل اصدقائه فقط.
- سنلتقي في العالم الآخر. لا تنسوا النساء.
وتمنى ليلة سعيدة للجميع،
ليلة... بلا شروق.

• • •

حالة الطقس

في الربيع لزهو الأشجار،
في الربيع ننتخب رئيساً جديداً وننتظر
أمليين أن يتغير شيء ما في الصيف.
في الصيف تنضج الثمار.
في الصيف ننتخب أعضاء مجلس الشعب الجدد وننتظر

أملين أن يتغير شيء ما في الشتاء.
في الشتاء يسقط الثلج،
كل شيء يموت ويخمد في الشتاء،
ونحن نموت وننتظر
أملين أن يتغير شيء ما في الحياة الثانية.

• • •

ادم

لم أغضب كثيراً عندما طردوني من السماء.
كان الرب عادلاً عندما أغلق أبواب الجنة
بدوي من ورائي،

لم أغضب كثيراً عندما ظهرت عارياً
في الشارع ليلاً، في بلد ذات حجارة
من غير أن أحمل معي قرشاً واحداً،
ومن دون اختصاص في العمل
ومن غير أن أملك اسماً ولا أي حق في التملك،
ولا حساباً في البنوك...

كل ذلك هباء...

كان غضبي لا حدود له
عندما استرسلوا في القمقة طويلاً
في مكتب إحصاء العاطلين عن العمل
حين علموا

بأنهم طردوني من عملي السابق
بسبب تفاحة واحدة فحسب... ■

الورد في الهرم

- من الأدب السلوفاكي -

بيتر ياروش

ت. د. غياث موصللي



بيتر ياروش

كاتب مسرحي، سيناريست.

أحد أهم الروائيين المعاصرين السلوفاك

مواليد 22 كانون الثاني 1940 في قرية هيبا منطقة ليتوف سلوفاكيا أنهى دراسته في كلية الفلسفة جامعة كومنسكي في براتيسلافا.

مؤلف للعديد من الروايات النثرية والقصص القصيرة والمسرحيات الإغائية وسيناريو للأفلام الطويلة. نذكر منها بعد الظهيرة على التراس عام 1963، اصنع لي بحرأ عام 1964، مينويت عام 1967، العودة مع التمثال عام 1969، بقع الدم 1970، النحلة الألفية عام 1979 (ترجمت إلى العربية)، رحلة ممتعة 1983، العين الطرشاء الأذن الخرساء 1984، زواج الكلاب 1990، سفينة الحب عام 2000، وغيرها.

تمت ترجمة أعماله إلى العديد من اللغات العالمية، وهذا هو الكتاب الثاني المترجم إلى العربية.

الوردة في المزهريه

احتفلت بعيد ميلادي الخمسين كما يتوجب أن يحتفل به أي رجل في سني، وفي مركزي. قمت كما جرت العادة في مدينتنا الصغيرة، بحجز مطعم «الأيام الثلاثة» العائد إلى صديقي «سومور» ودعوت ما يقارب المائة شخص، ولكن الذين حضروا كانوا أكثر من ذلك بكثير. أكلوا، وشربوا، وأنشدوا، ورقصوا حتى مطلع الفجر.

زوجتي «لوتسيا» تجاليني في العمر، ويأتي عيد ميلادها بعد نحو شهرين من تاريخ ميلادي، لذا اقترحت عليها حين اقترب موعد عيد ميلادها - عن حسن نية بالطبع - أن نحتفل أيضاً في المطعم ذاته عند صديقي «سومور»، هنا للدهشتي رفضت اقتراحي بشدة، وسوّغت رفضها قائلة: لن أحتفل، وزيادة على ذلك رجعتني بالأا أذكر أمام أحد أنها بلغت الخمسين لأن هذا الأمر يشمرها بالحرّج، كما طلبت مني أيضاً أن أقسم على ذلك. علقت طلبها بأنه أت من طبيعة الأتني ورعتها الأزلية في لعب دور الصبية التي لا تهرم؛ لذا سايرتها، واحترمت رغبتها، ومع ذلك لم أتردد في يوم عيد ميلادها عن شراء خمسين وردة بلون المخمل الأحمر ورغبة مني في مفاجأتها، وإدخال الفرحة إلى قلبها، ولا شيء غير ذلك. وضمت باقة الورد في مزهرية مناسبة من الكريستال فوق الطاولة التي تصدر غرفة الجلوس، وجلست أنتظر عودتها من العمل بفارغ الصبر.

تعمل «لوتسيا» أخصائية في أحد مراكز البحوث البيولوجية، وكان قد مضى على زواجنا خمس وعشرون سنة، ولأننا لم نرزق بأولاد فقد أخذ العمل حيزاً كبيراً من اهتماماتها، ومن ثم من وقتها. وفيما يتعلق بي، فأنا أعمل في يومية توفوستي؛ للأنباء بوصفي صحفياً ومصوراً، ولكن «لوتسيا» مع الأسف لا تحترم مهنتي، وتعدني إنساناً مهملاً، وخمولاً، ومستهتراً لا يمكن الوثوق به، ومع ذلك، وبالرغم من تلك النواقص، والسلبيات، كانت حياتنا الزوجية مقبولة، وتسير بشكل جيد، وربما سبب نجاحها - حتى الآن على الأقل - أت من كون أحدها يكمل الآخر. لكن زوجتي في بعض الأوقات - ولا سيما حين أتأخر في العودة إلى البيت بسبب ذهابي مع زملائي لاحتساء الجمعة - لا تتردد في تحذيري وتذكيري برغبتها القديمة والمستمرة في إعادة تربيته من جديد لكن جهودها مع الأسف لم تؤت ثمارها، ومن ثم لم

تحصل على النتيجة التي كانت تتوخاها.. عادت إلى البيت في ذلك اليوم على عكس توقعاتي مبكرة بعض الشيء، وهنا بادرتها، وهي في عتبة البيت بالسؤال:
- كيف الأحوال عندكم في الشغل، وهل هنوؤك، واحتفلوا بعيد ميلادك؟ وهل أهلوك شيئاً، أو رفعوا مرتبك؟

- لا.. لا ردت على سؤالتي، وأضافت دون رغبة، وبحدة مبالغ فيها:

- لم يقل لي أحد شيئاً، ولم يتذكر أحد أن اليوم عيد ميلادي...

- وكيف ذلك؟ سألتها مستغرباً.. وأضفت إنهم يعرفون في الديوان يوم ولادتك بالضبط.. إن مسؤولية الناقية في ما سستنا تنبها قبل أسبوعين على الأقل على مواعيد الميلاد، وأيام الاحتفال بالاسم أيضاً..

- بالطبع.. ردت علي بسخرية: لأنكم تنتظرون هذه المناسبات بفارغ الصبر، ولا هدف لكم سوى السكر، وإشباع البطون.. بتلك العبارة أنهت كلامها ثم أدارت لي ظهرها، وتركنتي، ودخلت إلى غرفة الجلوس فجأة سمعتها تصرخ بأعلى صوتها، وهذا جعلني أعتقد أنني ربما تحدثت في إدخال السعادة إلى قلبها كما رغبت، وفاجأتها بالورد. ولكن حساباتي لم تكن في محلها، وعرفت مباشرة من ملامح وجهها أنني أخطأت التقدير..

- وكيف تسمح لنفسك، وما هذا الذي فعلته؟ بدأت تصرخ في وجهي..

- اشتريت لك الورد! أليس اليوم عيد ميلادك؟.. بدأت أدافع عن تصرفي، وفي الوقت ذاته لثابتي شعور بالحرج.

- وهل رآك أحد؟ سألتني.. تذكر.. هل رآك أحد وأنت تحمل باقة الورد.. بدأت تحقيقها معي.

لم أفهم سبب غضبها، ولكنني مع ذلك أخفيت عنها لقائي العابر مع جارتنا في مدخل العمارة.. جلست متعبة، وأسندت رأسها إلى كفيها. حملت كرسياً، واقتربت منها، وجلست أمامها وسألتها - متصنعاً الهدوء - عن السبب الذي يدعوها إلى إخفاء حقيقة سنّها.. لا أريد أن أبدو عجوزاً، ولن أكون، ردت بإصرار، وتابعت حديثها.. وكلما كنت أنصت إليها ازداد استغرابي، وللحظة راودني شعور غبي بأن تلك الإنسانية

ربما فقدت عقلها، ولكنني مع ذلك تجاوزت الأمر حين فكرت ملياً بكلامها، ووجدت فيه بعض المنطق، وفي أسوأ الأحوال لم يكن يخلو من الطرافة، ويستحق مني بعض الاهتمام.. أخذت عليّ في البداية عدم اكترائي بنوعية عملها، وصورتني على أنني إنسان سطحي، وأن تفكيري لا يتعدى مناقشة التفاهات اليومية، وبأنني أستخف بالأشياء الهامة، وأتعلق بالقشور التي لا تسمن، ولا تغني عن جوع.. وهي على العكس مني، تبحث على الدوام في قضايا ذات أهمية، وفائدة علمية.. ولو نحنت الأبحاث التي تعملها، فإن ذلك سيعود بالنفع على البشرية.. لم يراودني أدنى شك في ذلك.. أجيته على اتهاماتها الطريفة بصراحتي الممهودة:

ولكن بما أنك بدأت الحديث عن البحوث.. فهل يمكنك أن توضح لي كلامك بشكل أدق؟ وما الذي تريدني الوصول إليه في أبحاثك؟ سألتها بإصرار. شعرت أنها فوجئت بسؤالي، ولم تكن تتوقعه. لذا ترددت في الجواب، وهما أضفت ملاحظة ساخرة، وقلت لها: **إد لم يكن عملك بالطبع يستوجب السرية، أو أنك أقسمت على إبقائه سراً.** قاطعتني حين شعرت سوء السهك في سؤالي، وقالت: إن البحث العلمي الذي تقوم به يتناول بشكل أساسي كيفية الوصول بالإنسان إلى الأبدية. لا أفهمك بشكل جيد. تمكنت أخيراً من الرد عليها، وهنا لمحت في عينيها بريق الانتصار:

ألا تصدقني؟! سألته وهي تبسم.
لا، لا، وكيف لي ألا أصدقك، وهل يمكن أن يخطر ببالي شيء من هذا؟ طمأنتها.. أو ربما نظرت أنني فقدت عقلي.. تابعت إبتسامتها.. لا.. لا أظن ذلك، وأضفت: كل ما في الأمر أنني لا أفهم طبيعة عملك.
- حسناً سأخبرك على المكشوف، وبكل صراحة.. قررت بشكل مفاجئ.

- إننا في عملنا نبحث عن «إكسبير» الحياة، أو عن حبوب تكفل استمرارية الحياة، أو إطالة عمر الإنسان بحيث يمكن لتلك الحبوب في البداية أن توقف شيخوخة الخلايا البيولوجية، ومن ثم شيخوخة الإنسان، وتسبب في تجديد الشباب، وإد نجمت بحوثنا فإن ذلك يعني أنه بمقدورنا إطالة عمر الإنسان، وفي نهاية الأمر - وهذه صرعة العمر - سنجعل منه إنساناً أبدياً لا يموت، ولا يفنى..

- وهل أنتم جادون في بحوثكم.. قاطعتها.. إن الأمر يبدو مستحيلاً على الأقل في نظري..

- كنت متأكدة بأنك لن تصدقني، ولكك أنت من سأل عن نوعية عملي..
- لا، لا يمكن تصديق كلامكم لأنه يخالف البيولوجيا، والطبيعة البشرية، وقوانينها، وبالطبع يخالف تعاليم «الإنجيل».. أنت من الطين وإلى الطين تعود، وبذلك أفرغت ما بجعبتي من كلام دفعة واحدة..

- إنك مخطئ، قالت معترضة، وأضافت.. لا يوجد في البيولوجيا - على عكس القوانين الفيزيائية - أي قانون يحدد الموعد النهائي لحياة الكائن البشري، وهذا يسوقنا من الناحية النظرية إلى التفكير بأن الأبدية أمر يمكننا الوصول إليه..
- لا أؤمن.. أجبتها بشكل قاطع..

- حسناً.. قالت، وهي بصحبة وأصافه. لنترك الأبدية حاساً، ولكن فيما يتعلق بإطالة العمر، وأقصد عمر الإنسان، هناك العديد من الأمثلة القديمة.. قالت ذلك بكثير من الحماسة.. وما أنك ذكرت «الإنجيل»، فهناك الكثير ممن عاشوا في العهد القديم لمئات عدة من السنين، حسمانة، سيمانة، وحتى تسعمانة عام.. كما توجد أخبار من العصر الهندي القديم «مهابارانا» تحدث عن وجود سائل منحري غير معروف لنا الآن، يمكنه تمديد حياة الإنسان إلى عشرة آلاف سنة.. وشيء مشابه تجده مدوناً في التاريخ الإغريقي القديم عن «ميكاستسي، وستارون»؟ حيث يشيرون فيه إلى وجود حبوب تطيل العمر، وتركيبها محفوظ بسرية مطلقة، كما أن الكتابات الصينية القديمة تتحدث عن أشياء مشابهة..

- تريد أن نقولي.. قاطعتها: إن جميع تلك الأخبار القديمة مثبتة، ويمكن تصديقها، وأخذها على محمل الجد، وأضفت مؤكداً لها: كل تلك الأخبار ما هي إلا عبارة عن تعابير مجازية أو تضخيمات شعرية هدفها الأساسي الإشارة إلى عظمة الملاكين، والملوك، والقواد، وقدراتهم الخارقة لكي تجعلنا نميزهم عن الناس العاديين..

- أرى من واجبي مخالفتك الرأي.. قالت بعد لحظات، وأضافت إن التخيلات المصرية التي تم البرهان على صحتها يمكن أن نجد فيها تشابهاً جزئياً مع النصوص المقدسة من العصور القديمة، لأن الحضارات القديمة كانت تتعامل مع معارف عميقة لا يمكن تفسيرها..

- لو كان ما تقولينه صحيحاً لكننا وجدنا ينسا الآن أناساً تتراوح أعمارهم بين الألف، وعشرة آلاف سنة.. أحببتها، وأنا أضحك، وكانت تعابير وجهي تدل على عدم اقتناعي بكلامها..

- بالرغم من أنك تهزأ من كلامي.. بادرني بمنتهى الجدية، إلا أنك لا تعرف كم اقتربت بشكل غير مباشر من الحقيقة. هناك العديد من البراهين التي تؤكد طول عمر الإنسان في الحقبات السابقة، ولكي تقتنع بكلامي، سوف أذكر لك على الأقل حادثتين قام بدراستهما المؤرخ «الكسندر حوروفسكي» لقد تعمق المذكور في دراسة تلك الظواهر الشرية، وهي الآن معروفة للقاصي والداني، وتحدثت عن أناس عاشوا بشكل طبيعي لمدة مائة وثلاثين عاماً أو حتى مائة وأربعين.. الهندي «تياسفيدجي» عاش مائة وثلاثين عاماً، وفي سن الخمسين تعلم الانتقال إلى حالة «سامادهي»! حيث تفارق الحياة جسم الإنسان بشكل افتراضي. وتحمل هذا الإنسان البقاء في تلك الحالة مدة طويلة دون طعام أو شراب. لقد مات في عام ألف وتسعمائة وستة وخمسين، وقام العديد من الإنكليز الذين عاشوا في الهند بدراسة ظاهرة «سامادهي»، وأبلغوا الأوروبيين عنها. قمت بمقاطعة زوجتي بملاحظة عابرة، وقلت لها: يمكنني أن أوافق على كل ما ذكرته، وأغض الطرف عن التفاصيل.. ابستمته وهزت رأسها، وتابع حديثها مؤكدة أن الأخبار الصينية تحدثت عن رجل يدعى «لي تشيخن - يونغ» وهو من مواليد عام ألف وستمائة وتسعين، ومات في عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين، وبذلك يكون قد عاش مائتين وستة وأربعين عاماً بالتمام والكمال، وتشير المعلومات التي بين أيدينا إلى أنه ترك من بعده أرملة يأتي ترتيبها الرابع والعشرين بين الزوجات..

نظرت «لوتسيا» إلى وجهي بفضول، وقرأت فيه علامات الريبة الواضحة. لم تعلق بشيء، ولكنها نظرت إليّ باستعلاء، وابتسمت في النهاية دلالة على انتصارها.

كان رد فعلي على كلامها أنني أشعلت سيكارة، لم تسمح لي بإنهائها، لأنها بعد سحبتي أخذتها من بين أصابعي، وأطفأتها في الصحن.

.. أراك عصبياً، ولكن انتظر لحظة أخرى.. رجشي، وتابعني لو دونت تلك الملاحظات لكان بوسعك أن تكتب مقالة ممتعة.. لا بد أنك تتذكر فيلسوف العصور الوسطى الشهير «روجيه باكون» وكتابه «أسرار طول العمر» الذي يروي فيه قصة رجل ألماني يدعى «باباليوسا» أمضى سنين عدة في الأسر، وتعرف هناك إلى سر تحضير نوع من «الليكور»⁽¹⁾ الذي استطاع بفضل أن يعيش خمسمائة عام.. نظرت إلى «لوتسيا» بوجه شمعي منعني من تحريك عضلات وجهي، أو تصنع الابتسامة، ومع ذلك وجدت في نفسي القوة لأسأله إن كانت تصدق تلك الروايات؟...

هزت رأسها بكل جدية، وقالت: إن الفيلسوف «باكون» عندما موضع ثقة، وهي تثق بكلامه.. لم أجد في نفسي الرعة في محادثتها، ولهذا أثرت الصمت، ووجدته خير ما فعلت. لم أكن حتى تلك اللحظة أتوقع أي شيء يصدمني.. فجأة رقى صوتها، وظهر بريق في عينيها جعلني أشعر بأنها كانت تروي حكاية لطفل قبل نومه: يقال إن الهندي «تاباسفيديجي» الذي تمكن من الانتقال إلى حالة «سامادهي» التقى في أحد الأيام بالقرب من سهوح جبال «الهيملايا» أحد الرعاة، وعرف منه أنه أمضى حياته يقتات الفواكه والحليب فقط، ومع ذلك كان يبدو بصحة ونشاط كبيرين. لم يكن الراعي يتحدث لغة من اللغات المعروفة، بل كان يعبر باللغة «السنسكريتية» وهي لغة الهند القديمة.. لقد أكد له الراعي أنه يعيش متقلاً بين تلك السفوح الجبلية منذ خمسة آلاف سنة.. وأن سر بقاءه على قيد الحياة طوال تلك السنين عائد إلى خلطة يعرفها، ولكن يحظر عليه كشفها.. سكت «لوتسيا» عن الكلام، وجلست تنتظر رد فعلي. لم أجبه، وبقيت صامتاً لمدة طويلة، لأنني اكتشفت فجأة السبب الذي دعاها إلى إخباري بتلك الحوادث. كان بإمكانني أن أسخر من حديثها أو التعليق على روايتها، وإخبارها أن ما تفوهت به ما هو إلا عبارة عن

(1) الليكور: مشروب كحولي بطعم الفواكه.

خزعبلات وحكايات لا أساس لها من الصحة، ولكني ارتأيت البقاء صامتاً. فاجأها صمتي..

- أشعر أن حديثي قد أتعبك.. قالت.

- الأمر ليس بهذا الشكل أجبتها..

- وما الموضوع إنَّه، سألتني..

- الموضوع أنك وزملائك في مركز أبحاث البيولوجيا.

- ربما وأظن أنني لست مخطئاً - تبحثون عن ذلك الشراب السحري الذي يطيل العمر! - لا لست مخطئاً. ردت عليّ. - وهل توصلتم إلى نتائج ملموسة؟ سألتها بفضول. يمكن القول بأننا توصلنا إلى شيء.. أجابتنى.. وكيف تعرفين، وهل جربتم ذلك السائل على حيوانات المخار؟ - لا. إننا نحربه على أنفسنا.. أجابت بكل ثقة. - ولماذا على أنفسكم. لم أنهم قصدوا.. - لأسأ أفصل من يحكم على المقار، إن كان مجدياً أم لا. وهل وحدثموه نافعاً؟ - نعم. ردت بثقة.. إنني أشعر على سبيل المثال بأنني لم أتخط الأربعة من عمري، ولهذا السبب رفضت الاحتفال بعيد ميلادي الخمسين. - هكذا بدأ. وهل أتت حادة فيما تقولين؟

- بالطبع جادة. نهضت من مكانها، وبعت لي نبلة سميكة، ولم تنس أن تطلب مني عدم إزعاجها قائلة: إنني بحاجة إلى نوم عميق، وطويل.. أحسست بدوار في رأسي وبقيت جالساً في مكاني ساعتين على الأقل، وأنا أشعل سيكارة تلو الأخرى، وأحتسي الروم. وجدت نفسي في حالة يرثى لها، وكنت طوال الوقت أفكر في نفسي، وفي زوجتي، وفي حالتنا. وفجأة، ودون مقدمات أحسست أنني رهن تهديد غامض لم أتبين معالمه، أو تفسيره في الحال..، وفي اللحظة التي أحست فيها بالتمالة، والإشباع من الدخان، ظهرت أمامي في المطبخ.

- لم تنم حتى الآن! قالت مستغربة..

- لم أنم.. أفكر طوال الوقت. أجبتها.

وبماذا تفكر؟

- اجلسي أمامي، طلبت منها بأدب. جلست، ولكنها رفضت احتساء الروم الذي قدمته إليها. تريدن معرفة ما أفكر فيه، سألتها. - أخبرني، ردت على الفور. - كنت

أفكر فيما سيحدث بيننا إن صغر سنك حقاً.. - ستعرف ذلك في الوقت المناسب.. ردت بثقة جعلتني أتجمد في مكاني، ثم نهضت واقفة وقالت: ظننت أنك تفكر في محتويات ذلك العقار السحري.. - أحبريني إنأ مم يتألف..؟ قاطعتها.. صمتت.. وبدأت أكثر جدية، ثم حولت نظرها عني، وأنا بدوري أحسست بضياعي، وخييتي.. - أعرف أنك لن تخبريني.. خرجت تلك الكلمات من فمي بصعوبة..

- لا يمكنني، همست إنه سر من أسرار عملنا العلمي.. وأنا مسؤولة عن أي خطأ، وعن نتائجه.. لقد أقسمت.. وعليك أن تفهم.. لهذا السبب نقوم بتجربة العقار على أنفسنا.. ابتدأت أبحاثنا حين لاحظنا أن بعض الزهور تبقى منتعشة في أثناء وجودها في المزهريّة، وتحافظ على جمالها فترة طويلة مقارنة مع غيرها.. ووصلنا إلى نتيجة معادها أن وحيدات الحلية تنكاثر حين تكون الزهور في الماء، وتدعى بالإبطالية flagellata، وسمراتها تشكل الأحبة الأولى لإكسير الحياة، علماً أن الكمية المنتجة بتلك الطريقة قليلة جداً.. وربما يتوجب عليك أن تشرب سائل ألوف المزهريات لكي تصل إلى نتيجة بعد عشر سنين من البحث، والتجارب يمكننا القول إننا بدأنا نخطو في الطريق الصحيح، وربما سنجني ثمار معنا.. لا يمكنني أن أخبرك أكثر من ذلك لأننا حتى الآن لسب مئكتين مائة في المائة.. إنني في واقع الأمر أخطأطر.. فإما الموت أو طول العمر هل نهمني؟ مهمتها، وحاولت في الوقت ذاته أن أستوعب ما ينتظرنني.. أخذت أراقبها يوماً بعد يوم، وباستغراب أجبرت نفسي على الاعتراف بأنها شهراً بعد شهر تبدو أكثر شباباً وحاذية

افترقنا بعد سنة، وانتقلت لتعيش مع صديق يعمل معها في المجال نفسه، وجمعتهم رغبة واحدة تأقلمت بصعوبة كبيرة مع وصعي الجديد. واستغرق مني التعود على العيش وحيداً في البيت شهراً كاملاً وضعت خلاله كل طاقتي في العمل، بدأت أكتب وأصور.. كما أمضيت نصف سنة في «كوسوفو» بوصفي مراسلاً ومصوراً ليومية «نوفوستي».. بعد عودتي أخذ العمل حيزاً كبيراً من وقتي. دونت مشاهدات ويومياتي وعملت على إصدار ريبورتاج.. كما تلقيت عرضاً لأشترك في معرض دولي للصور الفوتوغرافية السادرة، ولهذا أمضيت معظم وقتي في انتقاء الصور

المناسبة من بين مئات اللقطات، ويمكن القول إنني نسيت «لوتسيا»، لولا أن الورد التي كنت أشتريها بشكل دوري، وأضعها في الفاز كانت تذكرني بها.

خرجت في يوم السبت بعد الظهيرة من المنزل، وكنت على موعد في الجريدة مع أحد الناشرين، وبينما كنت أتمشى بالقرب من الكنيسة شاهدت عروساً وعروسه يدخلان إليها. لم أكن فضولياً.. عرّس؟ عريس؟ ولكنني وجدت نفسي دون طول تفكير، ويمكن القول بحالة من اللاوعي أدخل مع المدعويين، واختلط مع اثنين أو ثلاثة من المصورين. نعم.. شعرت في الحال أنني أعرف العروس، وربما أكون قد التقيتها في يوم من الأيام، وشكلها ليس بالغريب عني. قمت بتصويرها من زوايا متعددة، وخرجت مسرعاً إلى مكتب الجريدة، فوجئت بعد يومين، وأنا أتصفح الصور التي التقطتها يوم السبت أن تلك العروس ليست غريبة عني، وأني أعرفها جيداً. صبية في العشرين من عمرها كنت قد التقطت لها صورتين عن قرب. لا بد، وأني أعرفها من قبل، وفحاة صحتني فكرة جهنمية جعلتني أهرع لأخرج من الجارور اليوم صور زواجهم، وأخذت أتصفح بسرعة. صرحت من هول المفاجأة، يا إلهي إن صورة زوجتي «لوتسيا» قبل خمس وعشرين سنة، والعروس التي قمت بتصويرها في الكنيسة هما صورتان لشخص واحد، وحتى العريس كان شبيهاً، ولكنني لم أكن أنا بالطبع. لقد عادت «لوتسيا» ثلاثين سنة إلى الوراء! يا للهول، وهل هذا ممكن؟ ولكي أسترخي، وأصحو من الصدمة تناولت قحداً فارغاً، وملأته بكمية لا بأس بها من الويسكي.. المهم في الأمر أنني عدت بذاكرتي إلى الوراء، ومررت من أمامي صوراً ومقاطع من جمل، وأحاديث سابقة جرت بيننا... تسمر نظري في النهاية على الزهور المستريحة في الفاز، وفحاة وجدت نفسي أتذكر إحدى الجمل التي قالتها «لوتسيا»، وهي أن السوطيات في المزهرة مع الورد تنتج إكسير الشباب.. في لحظة اضطرابي وحتفي أخرجت الزهور من المزهرة، ورعيتها في سلة المهملات، وهيات نفسي لشرب ذلك السائل العكر ذي الرائحة العفنة.. لا.. لا.. وجدت نفسي أصرخ حين اخترقت أنفي رائحة المعونة المنبعثة من الماء التي أشعرتني بالغثاس: لا لن أشرب هذا السم، وبدلاً من شربه صبيته في المغسلة.. وتوقفت منذ ذلك اليوم عن شراء الزهور ■

امراة محترمة

حكيت شوبان

ت: حسام الدين خضور

ارتبكت السيدة «بارودا» قليلاً، عندما عرفت أن زوجها يتوقع أن يزوره صديقه جوفرنيل لأسبوع أو اثنين في المزرعة.

تمتع الزوجان كثيراً خلال الشتاء، وأمضيا وقتاً طويلاً في «بو أورليانز»، ومارسا أنواعاً شتى من اللهو والتسلية فكانت السيدة بارودا تتطلع إلى فترة سكنية شاملة، والآن؛ إذ لا يعكر صفوها شيء، برفقة زوجها، يحرها أن جوفرنيل سيأتي، ويبقى بصحبتهما أسبوعاً أو اثنين.

لقد سمعت عن الرجل كثيراً، لكنها لم تره قط. كان زميل زوجها في الكلية؛ أما الآن فهو صحفي، رجل مجتمع عابث أو «ثري متبطل» ربما كان ذلك أحد أسباب عدم لقاؤهما في الماضي. لكنها على نحو لا شعوري، رسمت له صورة في مخيلتها: طويل، نحيل، ساخر، يضع نظارات، كما تخيلته يضع يديه في جيبه. لم يعجبها. في الواقع، كان نحيلاً، لكنه لم يكن طويلاً ولا ساخراً، ودون نظارات، ولا يضع يديه في جيبه. وقد أعجبت به عندما قدم نفسه أول مرة.

لم تعرف سبب إعجابها به، وحاولت أن تملل في سرها مصدر إعجابها جزئياً، ففشلت. لم تستطع أن تكتشف فيه أية ميزة من تلك الميزات العبقريّة الواعدة التي أكد زوجها، غاستون، مراراً، أنه يمتلكها، بالعكس، جلس صامتاً متقبلاً أمام تلفها الهادر لتجعله يشعر بالألفة.

كان دمثاً على نحو تقبله أكثر النساء دقة، لكنه لم يرد مباشرة على استحسانها أو احترامها له.

حالما استقر في المزرعة، أبدى رغبة في الجلوس في الرواق، في ظل أحد الأعمدة الكورنثية، يدخن سيجاره بكسل، ويصغي بانتباه إلى خبرة غاستون كصاحب مزرعة قصب سكر.

كان، إذا عمرته النسمات المخملية الدافئة التي تحمل عطر الورد، يقول باسترخاء: «هذا ما أسميه حياة» سره، أيضاً، أن تألفه الكلاب الكبيرة التي كانت تدور حوله وتسمح برجليه. لكنه لم يبد اهتماماً بصيد السمك أو رغبة عندما اقترح غاستون أن يفعل ذلك.

حيرت شخصية جوفرنيل السدة سارودا، لكنها أعجبت بها. في الحقيقة، كان شخصاً محبوباً مسالماً. وقد أفلحت عن حيرتها بعد بضعة أيام، مع أنها لم تفهمه أفضل مما فعلت في البداية. شعر **بالامتناع**، وتركب روجها بصحبة ضيفه معظم الوقت. ولما وجدت أن ضيفها لا يعبر فعلها اهتماماً استثنائياً، فرضت عليه رفقته، فاصطحبته في تحواله الكسول إلى الطاحون، ومشت معه في منطقة الصيد. وسعت بإصرار إلى احتراق النحيط الذي علف نفسه به، على نحو لا واع.

سألت زوجها ذات مرة: «متى سيفادر صديقك؟ أشعر أنه متعب جداً».

- «ليس قبل أسبوع، يا عزيزتي، لكنني لا أفهمك، لا يسبب لك أية متاعب».

- «كنت سأفضله لو فعل؛ ولو كان أكثر شبعاً بالآخرين لاضطرت أن أتدبر أمري بطريقة ما، لأوفر له الراحة».

أحاط غاستون وجه زوجته الجميل بيديه ونظر في عينيها المضطربتين برقة مبتسماً. كانا يتزينان معاً في عرفة لباس السيدة «بارودا».

قال لها: «أنت مليئة بالمفاجآت يا حلوتي، حتى أنا لا أستطيع أن أتوقع كيف ستصرفين في ظروف معينة». وقبلها، ثم استلار ليعقد ربطة عنقه أمام المرأة.

وتابع: «ها، أنت تأخذين جوفرنيل المسكين على محمل الجد، وتثيرين مشكلة، وهذا ما لا يرغب به أو يتوقعه».

قالت متمعة كثيرًا: «مشكلة! هراء! كيف تستطيع أن تقول هذا الكلام؟ مشكلة، حقًا! لكنك تعلم، أنت من قال إنه ذكي».

- «هو كذلك. لكن المسكين منهمك بعمله الإضافي هذه الآونة، وهذا ما دعاني لاستضافته، ليأخذ بعض الراحة هنا».

ردت غير راضية: «لقد اعتدت أن تقول إنه رجل أفكار. فتوقعته أن يكون متمعًا على الأقل. سأذهب صباحاً إلى البلدة لأجهز ألبستي الربيعية. أخبرني عندما يرحل، سأكون في بيت خالتي أوكافيا».

ذهبت في تلك الليلة، وجلست وحيدة على مقعد تحت شجرة اللوط الخضراء في طرف الممشى الرملي.

لم تعرف قط، قبل، أن كانت أفكارها وغاياتها مشوشة إلى هذا الحد، لم تستطع أن تجمع من أفكارها شيئاً إلا حاجتها العريوية إلى معدرة ييب في الصباح.

سمعت السيدة «بارودا» وقع خطوات على الرمل لكنها لم تتمكن من أن تميز في الظلام غير نقطة حمراء لمسيح مشعل تمرّب معها. عرفت أنه السيد جوفرنيل، فروجها لا يدخن. تمت ألا يراها، غير أن رداءها الأبيض كشفها فرمى سيجاره بعيداً، وحلّس إلى جانبها على المقعد، كأنه مفتح بأنّها لن تمنع حضوره.

قال: «سيدة بارودا، أخبرني زوجك أن أحضر لك هذا». وناولها وشاحاً أبيض شفافاً، اعتادت أن تعطي به رأسها وكفيها. أخذته مغممة بكلمات شكر ووضعتها في حضنها.

رد بملاحظة مألوقة عن تأثير الهواء المؤذي ليلاً في ذلك الفصل. ثم تفرّس عميقاً في الظلام، ودمدم كأنه يخاطب نفسه:

«يا ليل الرياح الجنوبية، يا ليل النجوم القليلة الساطعة!

لا تزال ساكنة توّمع».

لم تجب على هذه المناجاة لليل، التي لم تكن موجهة إليها في أي حال. لم يكن جوفرنيل رجلاً حياً أبداً، لأنه لم يكن يعي ذاته. ولم تكن أوقات تحفظه دائمة، بل نتيجة حالات مزاجية. فتبدّد صمته لبعض الوقت في أثناء جلوسه إلى جانب السيدة «بارودا».

تكلم بحرية وحميمية، متردداً، متشدقاً بصوت خفيض على نحو يمكن سماعه بغبطة.

تحدث عن الأيام القديمة في الكلية، عندما كانا، هو وغاستون، يهتم كل منهما بالآخر كثيراً، عن زمن المطاعم العنيفة الباهرة والآمال الكبيرة. وانتهى الآن إلى إذعان فلسفي لنظام الوجود - مجرد رغبة بأن يسمح له أن يبقى مع نفحة حياة حقيقية من آن إلى آخر، مثل التي يعيشها الآن.

استطاع ذهنها أن يلح بشكل غامض على ما كان يقوله. فوجودها الجسدي كان مهيمناً في تلك البرهة. لم تكن تفكر بكلماته، بل تنتشي بموسيقى صوته. أرادت أن تمد يدها في الظلام، وتدعدهج وجهه أو شفتيه بنهايات أصابعها المرهفة. ورغبت لو تقترب منه أكثر وتهمس عند خديه - لم تال ماذا - لو تقدر أن تفعل، لو لم تكن امرأة محترمة.

لكن بقدر ما كان الدافع يقوى لتدنو منه أكثر، كانت تبعد عنه في الواقع. وحالما صار بإمكانها أن تفعل ذلك دون فطاطة، بهتت وتركته وحيداً، هناك.

قبل أن تصل إلى البيت كان قد أشعل سيجارة جديدة، وأنهى مناجاته ليل. تأقت السيدة بارودا جداً إلى أن تخسر زوجها - الذي كان صديقها أيضاً - بتلك الحماقة التي امتلكتها. لكنها لم تستجب لتلك العكرة التي أغرتها. فبالإضافة إلى كونها امرأة محترمة، كانت مرهفة الحس جداً، وتعرف أن ثمة مواجهات في الحياة، على المرء أن يقابلها وحيداً.

عندما أفاق غاستون في صباح اليوم التالي، كانت زوجته قد رحلت. لقد استقلت قطار الفجر إلى المدينة. ولم تعد إلا بعد أن عادر «جوفرنيل» بيتها.

كان ثمة بعض الكلام عن دعوته في الصيف التالي. تلك كانت رغبة غاستون القوية، التي تراجعت أمام معارضة زوجته الشديدة.

ومع ذلك، قبل أن تنتهي السنة، اقترحت أن تسمح لـ جوفرنيل بزيارتها ثانية. كان ثمة دافع مستقل تماماً. ورحب زوجها مندهشاً بالاقتراح الذي قدمته هي نفسها. قال: عزيزتي، أنا سعيد أن أعرف أنك تغلبت على كراهيتك في النهاية؛ إنه لا يستحقها حقاً.

ردت ضاحكة بعد أن طبعت قبلة رقيقة على شفتيه: «أه، لقد تعلبت على كل شيء! ستري، في هذه المرة، سأكون لطيفة تماماً معه.» ■

عندما أصبح القمر نجماً

(Kathleen Gerard) كاثلين جيرارد

ت: محمد شريف الطرح

WHEN THE MOON BECAME A STAR

كاثلين جيرارد Kathleen Gerard

عندما ظهرت قصة (عندما أصبح القمر نجماً) تم نشرها في عدد من الصحف والمجلات الأدبية، فضلاً عن تقديمها في الإذاعة الوطنية. وتم ترشيح قصتها القصيرة للمجائزة الأدبية الوطنية (أفضل الأصوات الأمريكية الجديدة)، وحصلت على جائزة بيريللو (للكتابات الإيطالية الأمريكية). كما جرى تقديم مسرحياتها في برودواي في نيويورك. وهي تقيم في نيو جيرسي الشمالية.

كنت أعتقد أن السبب الوحيد الذي جعل أمي لا تجهض بي هو أنني سأقوم بأعمالها - مثل الطبخ والتنظيف والغسيل والكوي، وحتى شراء الأغراض من السوق. وكما ترون، لقد تركنا أبي عندما كان عمري ستة أشهر. والقصة كما ترونها أمي أنه خرج ذات ليلة ليشتري دواء للطفلة، واختفى من فيرجينيا الغربية مباشرة، ولم يعد يرى فيها مطلقاً. ومنذ أن غاب والذي كانت أمي تعمل نوبتين في المقهى، تبع الأواني البلاستيكية الحافظة، أو تحدث عنها بين الأعطية مع زوجها، داريل (Darryl) الذي يمضي معظم وقته يقضم المكسرات، بينما كان يتقاضى تعويضات البطالة.

ومنذ اللحظة التي بدأت أزحف بها، جعلتني أمي أزحف تحت السرير حتى أصل إلى الغبار. وهذا هو السبب في أنني، ما إن تخلصت من الحفاضات ولبست السروال، حتى كنت أقوم بإفراغ أوعية القمامة في يوم القمامة وأذكر أنني عندما تعلمت ركوب دراجة تعليم المشي بدأت أمير بين الأشياء البيضاء والأشياء السوداء. وعندما بدأت بوضع لساني في الفجوة التي حلها سقوط سني الأول، كانت رؤوس أصابعي التي نبتت فيها الأظافر تعث في أكرام التربة في الأرض، وأنا ألقى بقرص اللحم من يدي.

كلما كبرت كنت أدرك أنني لست مثل الأطفال الآخرين - الذين يتحدثون عن دروسهم في رقص الباليه أو في العزف على البيانو، وحتى كان بعضهم يتحدثون عن دروسهم في رياضة الكاراتيه. وما كنت أحلم بأن أحدهم عن المنظف الجديد الذي استخدمته في كشط الدهن للمحترق عن موقد الغاز. وكنت أصاب بدھشة كبيرة عندما يفتح أطفال آخرون علب طعام العناء ويدهشون لدى رؤية الحلوى التي وضعتها أمهاتهم أو رؤية عبارات الحب الصغيرة التي كتبها أمهاتهم على أطراف مناديل الغداء. و لكنني عندما أفتح الوعاء البلاستيكي الشفاف - وهذه فكرة أمي حول وضع الغداء - لم يدهشني شيء. قتل، فأنا التي أضع غذائي في هذا الوعاء وهو عبارة عن كل ما لم يستطع فم داريل التهامه في الليلة السابقة.

و لكنني أصبت بدھشة كبيرة جداً عندما رن جرس الباب في أثناء حفلة عيد ميلاد إحدى رفيقاتي من الصف الثالث. وهنا ظننت أنه سيكون شخصاً ما يزي مهرجان أو ساحراً من الدرجة الثانية. ولكن عوضاً عن ذلك دخلت أمي مسرعة وهي تلبس النظارات الواسعة من طراز جاكليين كينيدي أوناسيس ومغطاً مشمعاً بلون زهري غامق كحلوى غزل البنات.

وقالت: عزيزتي، هل نسيت أن لدينا عملاً يجب أن نقوم به؟ قالتها وهبت سحابة من الأكسجين الذي يرش به الشعر ليصبح منتصباً كالأشواك وهي تطوقني مثل شبكة شفافة.

فقللت: «لو لكننا لم نأكل الحلوى بعد!».

فزعزعت أمني عن رأسي قبعتي التي كانت على شكل القمع بمناسبة عيد الميلاد، نزعتها بقوة حتى أن قطعة المطاط التي تمسك بها تحت ذقني انقطعت. وبعد ذلك لامست بطني لمسة خفيفة، وقالت: «اعتقدت يا عزيزتي أنك تحتملين ترك الحلوى».

والشيء التالي الذي عرفته هو أنني كنت رهينة في عربتنا الخشبية المحملة بالأواني البلاستيكية من مختلف الأشكال والأحجام. ورحلت أجعل أسناني تنصر بينما كانت ماسحات الزجاج الأمامي للسيارة تتحرك إلى اليمين واليسار، وكانت تمر بنا صفوف من المنازل بشكل ضبابي لامع. وعندما بدأ المطر ينهمر ويضرب سطح السيارة مثل وابل من الرصاص، كنت أطلق مثيلاتها في خيالي على أمني مباشرة.

حسناً، أولاً ففي البسي قمتك يا عزيزتي، طلبت أمني ذلك مني وهي مرحة، وأوقفت السيارة عند مدخل أحد البوت وكاد كوعها يطرق وجهي وهي تمتد لتصل إلى المقعد الخلفي، لتضع بيضا مجموعة كبيرة من الأواني البلاستيكية الحافظة والموجودة في حامل - كان الحامل كبيراً يتسع لسكن هر.

وتمت متضايقة: «لم لا يمكن أن أكون مثل باقي الأطفال؟» وتسلسل شعوري بالمرارة أمامها مثل الأفعى. «ولم لا تكونين مثل الأمهات الأخريات؟».

وتمكنت من رؤية عيني أمني المتسعتين من وراء نظاراتها السوداء. وقالت: «لأن الأطفال الآخرين والأمهات الأخريات أناس عاديون»، وكانت خياشيمها تنفخ بقوة. «أما أنت وأنا، فكلانا مختلفتان - وأما أنتِ فأنت من عائلة ديماجيو DiMaggio يا جودي (Jodie). يجب أن تتذكري ذلك دائماً».

- «فو ماذا يعني أن أكون إحدى قريبات لاعب يسبول غبي. لماذا تجعلين من ذلك أمراً مهماً دائماً؟»

- «لأنه أمر مهم فعلاً. والشيء الجيد الوحيد الذي يخص أبك هو أنه كان من أقارب جولتن (Joltin) يا جو. فقد كان من أبناء عمومة أباك وكانت قرابته على بعد درجتين من طرف والده. وكانت عيوني تلور بينما كانت أمني تؤكد على أن «أل

ديماجيو فائزون. ولا يضيرك أن تجربني أن تعيش من أجل ذلك الاحتمال أيها السيدة الصغيرة.

- فو لكنني لا أجتمع مع أصدقائي. ولم يتوجب علي أن أقوم بتسليم هذه الأواني البلاستيكية الغبية دائماً!

نظرت إلي أمي تلك النظرة التي تعني إن تفوهت بكلمة أخرى فسأضطر لتظيف رؤوس الغاز بفرشاة أسنان مرة أخرى.

قالت أمي بعد أن تمنحت ونظفت حنجرتها لتلقي محاضرتها التي كنت أعرف أنها ستطلق: «أيها السيدة الصغيرة، إن كنتِ تظنين أن حياتك صعبة - فانتظري. إنني لم أكن أرغب بمجيئك - فقد كنت فكرة أليك اللامعة - ولكن يجب أن تركمي على ركبتيك وتشكري الذي خلقتك على أن وهبك أمأ مثلي». وانهنحت على الأتية المستديرة مثل الطاولة وهزت إصبعها في وجهي. «إنسي الآن أعمل جاهدة - ولكن أنت وأنا وداريل - سيمعين علينا أن نجر أعبائنا في هذه العائلة».

نجر أعبائنا؟ إن العبء الوحيد الذي يحرق داريل هو بطشه المملوء بالبيرو، والذي يتدلى فوق سرواله الجينز الذي تفوح منه الروائح الكريهة!

- «إن رفيقاتك الصغيرات من المدرسة ثقافتهن، وتدريب الكاراتيه يفتحن بطريقة غير صحيحة. إنهن لا يعرفن شيئاً عن الحياة والعيش، ولا يعرفن شيئاً عن قسوة الحياة وطمعها. انتظري قليلاً، وسوف تشكريني على كل شيء، سوف ترين».

وصلت أمي، وفحت باب السيارة بقوة وأجبرتني على الخروج وأنا أحمل الأواني البلاستيكية. وعندما نزل حذائي في حفرة كأنها بئر، سمعت صوت المطر ينهمر على الأواني البلاستيكية الفارغة وكأنه قرع على طبل. وصلت جانبي بباب السيارة المبلول فأغلق. فرفعت رأسي إلى السماء حتى تخفي قطرات المطر دموعي.

يبدو أن أمي كانت تتوقع مني شيئين اثنين: عمل جيد في إدارة البيت ودرجات جيدة في المدرسة. ولكنني عندما أحضرت تقرير سيرتي المدرسي من الصف الرابع كان من الواضح أنني لم أحقق سوى نصف ما كانت تتوقعه مني.

وعندما حملت البريد ذلك اليوم وقع تقرير الدرجات النهائية من يدي بين مجلة أمي (الكوزموبوليتان - Cosmopolitan) ومجلة زوجها (البلاي بوي Playboy) التي زعم أنه اشترك بها بسبب القصص التي فيها؛ ولكنني كنت أشك بذلك، لأن الكلمات الوحيدة التي يعرفها هي أسماء البيرة والخمور، كما يعرف حروف لعبة الحظ (بنغو)

O - G - N - I - B) مساء الأحد في المقهى. وكنت أأمل أن لا يهتم أحد بدرجةاتي كما لا يهتم أحد بي، فقامت على عجل أصادق القفاز المطاطي وعلبة المنظف ورحلت أنظف الحمام.

لكنني عندما سمعتهما - أمي وداريل يحركان قطع الثلج في كأس الكوكتيل ويشتمان الرئيس ريفان ثم يشتماني - سحبت يدي وركبتي واسترقت النظر إلى أسفل الدرج نحو غرفة المعيشة. سمعت أمي تنهد بقوة وهي تلوح بتقرير المدرسي بكل درجاته الضعيفة أمام زوجها، وكان تلك الورقة كانت دعوى قضائية.

فقال ودخان سيجارته يتطاير خلال شعره الأشعث حسناً، من الواضح أنها ليست أذكي التلاميذ في سجل المدرسة، أليست كذلك؟ وأعتقد أنها من نظراتها لن تحمل إلى البيت تاج التلميلة النجيلة.

فردت أمي: «يا داريل، أمانة! هالك أمر بسيط أستطيع فعله حتى تكون مثل أبيها، ولكن يهمني أن تتعلم كيف تصون نفسها».

سمعت زوج أمي وهو يرجع قطعة جليد من فمه إلى كأسه وهو يضحك من قلبه، وقال: «اعترفني بأنك تعاملها وكأنها حاومك الصغيرة».

وهنا نهضت وأنا أختلس النظر من مرور الدرج، ورأيت طهر أمي يتسع عندما ضربت بقبضتها وركبها وأخذت كعكها شكل المربع.

وصرخت بأعلى صرتها وكان الحبال الصوتية قد تمزقت: «إن ما أفعله هو تربية حبها بالمسؤولية والاعتماد على نفسها، لأنها من دون ذلك الحس سيئلمها رجل مثلك بالكامل...».

وجلست منحنية إلى الأمام على هذه الدرجات، ولم أتنبأ بعيد ميلادي العاشر الذي يحل بعد أسبوعين؛ إذ وضعت أمي قطعة من الحلوى أمامي عليها شمعة واحدة يتراقص لهما، رأيت وجهيهما (أمي وداريل) في الظل وهما يغنيان «عيد ميلاد سعيد»، وكانت كلماتهما في ذلك اليوم في غرفة الجلوس ما تزال قوية كسلك كهربائي في عقلي. وحتى حينما كانا يشتمان لي ويضماني في تلك الأمسية، قامت بنفخ الشمعة لأطفئها وأنا أتمنى - بصعوبة مؤلمة - أن أتخلص منهما معاً.

خاطبتني أمي في يوم السبت الأول من السنة العاشرة من عمري، فقالت: «لقد حان الوقت لأن تكبري وتنضجي إلى الأبد، يا جودي. فإذا استطعت تعلم التسوق كل أسبوع، فإنك لن يصعب عليك شيء في هذه الحياة».

فأرسلني لأخرج إلى العالم ومعني قائمة بالمشتريات ورزمة من قسائم الحسم وكأنها رزمة من أوراق اللعب إضافة إلى مقدار من القروش للركوب بعد الانتهاء من الشراء من محل (آ & ب A&P).

كل يوم ست كنت أضرب الأرض بقدمي احتجاجاً وأنا أدفع العربة الكبيرة ذهاباً وإياباً في ممرات المخزن. وقد أطلب من الناس أن ينزلوا لي بعض المواد الموضوعة على الرفوف العالية، أو قد أتسلق الرفوف كما أتسلق السلم لأصل إلى ما أريد. وكان على الرجل المسؤول عن المأكولات أن يمد رأسه من فوق طاوخته ليبري من فوقها من الذي يطلب منه أن يعيد تقطيع رقائق الجبن السويسرية لتصبح رقيقة جداً. وكنت الشخص الوحيد تقريباً الذي لا يزال يطلب التمهّل إذا نفذت البضاعة المعلن عن تنزيل سعرها حتى توجد من جديد.

عندما بدأت هذا العمل، كنت أكره صباح كل يوم ست لماذا؟ لأنني إذا أخطأت بشيء ما، تعيدني أمي إلى المحرّبة فتقف في رقل طويل أمام مسؤول الخدمة حتى يبدله لي. وذات مرة كان ذلك يعني جر صندوق كبير اللحم من مسحوق الغسيل عبر المدينة. ولكن خروجي أيام السبت كان له بعض المزايا، وفيه بعض الأشياء الحلوة. فكنت في بعض الأحيان أأخذ بعض الأشياء التي أريدها حقاً، ولكننا لا نستطيع دفع ثمنها - مثل قطع الشوكولاتة والحلويات والمكسرات وزجاجتين من العصير. وعندما تصل هذه المشتريات إلى السير المتحرك عند الصندوق، كنت أضع هذه الأشياء في أسفل الأكياس؛ حيث يوجد الصابون والمنظفات والأشياء الأخرى. وأسرع بإفراغ الأكياس قبل أن تصل أمي إليها، وأضع هذه الأشياء السرية داخل المكسة الكهربائية، لأنني أعرف أن أمي لن تصل إلى هذا المكان.

وسرعان ما أصبح الخروج صباح السبت شيئاً أتطلع إليه بشوق. وبدأت أتنافس مع نفسي لأحقق السرعة في إنجاز عملية الشراء وهكذا بعد ست سوات - وقد صار عمري ست عشرة سنة - شعرت بأن المخزن (آ & ب) مثل بيتي، وكان سروري عظيماً عندما وجدت عملاً فيه.

في اليوم الذي سقط فيه جدار برلين، كانت المرة الأولى التي حاسبت فيها ستينسون براغز (Steinon Braggs). كان ظله طويلاً كأن الوقت الساعة الخامسة (مع أن الساعة لم تنزل الساعة الثانية والنصف)، وقد وضع قبعة كبيرة في سلة عربة التسوق وكانت مثل طفل نائم لا يقوم بأية حركة. ونزل شعره الناعم والأملس حتى أنفه الروماني

مثل وشاح ملون ثابت. عندما اتحنى على العربة ووضع مجموعة كبيرة من الأغراض على السير المتحرك أمامي: رأيت أشياء كثيرة من المأكولات المختلفة وشريحة لحم حمراء لفها اللحام بلقافة من البلاستيك، واعتقدت أنها وجبة متوازنة بالنسبة إلى راعي بقر. كما ظنت.

كان يعمل منسقاً للبضاعة في المخزن، وقد رأيته قرب المدرسة. وقد وفد حديثاً من تكساس، وكان الأولاد يغيظونه لأنه يتكلم بطريقة ممطوطة. وربما لأنني عشت عمري في منطقة ريفية ولم أشاهد أحداً من تكساس عن قرب - وطبعاً لم أشاهد راعي بقر - شعرت بأنني عصبية جداً في ذلك اليوم. في الدقيقة الأولى نظرت إليه نظرة مودة، وبعدها مررت البضاعة التي اشتراها على الفاحص الإلكتروني وكأنها شريط سريع يدور إلى الأمام. وبأقل من خمس عشرة ثانية سجلت كل أشياءه وعبأتها في كيس ورقي أسمر اللون وأعلنت المجموع النهائي لقيمتها

وعندما انتهيت وقف ستيفسون براغر يحدثني وهو داعر فاه صاح مبتهجاً:
«يا إلهي! لم أر شيئاً مثل هذا في حياتي». وقال بعد أن قرأ اسمي على البطاقة المعلقة على صدري: «إنك مثل هذه السرعة واسماك جودي ديماجيو، أراهن على أنك تستطيعين الوصول إلى مراكز عالية حقاً. هل أنت من أذرب جولتن، يا جو؟»
أومأت برأسي بالإيجاب، وشعرت أن وجهي قد احمر
فقال بصوت عميق وطويل «هذا رائع! أتعرفين؟ يجب أن توجهي أنظارك إلى المنافسة المحلية في تعبئة الأكياس. لماذا؟ لأنني أعتقد أنك ستقتطعين المسافة إلى المنافسات القومية.»

- «المنافسات القومية؟»

- «أجل. المنافسة القومية لتعبئة الأكياس. ألم تسمعي بذلك مطلقاً؟»

- «إنك تسخر مني.

فهز رأسه وقال جاداً: لا أبداً. إن جميع العاملين في تعبئة الأكياس في البلاد يتنافسون. وإن فزت في تلك المنافسة، فهناك المنافسة الدولية. في لاس فيغاس، نيمادا. فضحكته وقلت: «إن الفرص أمامي في الوصول إلى ذلك صغيرة جداً مثل فرصك في محاولة جر القمر بحبل، يا راعي البقر.»

فقال وهو يخرج المال من محفظته ويعطيها لي: «اسمعي ما سأقوله لك. إنك ستقتطعين كل تلك المسافة، وأنا سأجد طريقة لأجر لك القمر بحبل.»

ارتسمت ابتسامة كبيرة على وجنتي ستيتسون وامتلا قلبي بدم كثير، ولا بد أنه يبدو مثل جانب شريحة اللحم الحمراء التي تنز دماً، فهي أكبر من العلبة الموضوعة فيها، والملفوفة بلقافة بلاستيكية مشلولة حولها.

كان ذلك كافياً لأن يدعوني إلى العشاء تلك الليلة. كنا وحيدين - هو وأنا - فقد كانت أمه تعمل حتى وقت متأخر. وقد قام بشي شريحة اللحم وجعلني أكلها، ولما أخرج قطعتي الحلوى لأكلها، شعرت أنني أحبته - هو وفكرة الفوز. الفوز الكبير حتى أرضيه.

كان زوج أمي داريل يسألني عندما آتي من المدرسة، أو أنهى ما علي من عمل، أو أضع شيئاً في الفرن من أجل العشاء، «ماذا ستفعلن بعد ذلك أيتها الشابة؟» فأقول له وأنا ألتقط حقبة ظهري وأقطع منتصف العمر: «لدي عمل حتى التاسعة، وبعدها سأراجع الكتب مع زميلة، فيحب علي، كما تعلم، أن أحسن علاماتي».

أهز رأسي لدى رؤيتي لزوج أمي وهو يملأ الممر - وهو يرفع سرواله إلى خصره، وهو يمسك زحاجة البيرة (بودوايزر) بيد ويشير بإبهام اليد الأخرى موافقاً.

وبعد العمل أسرع إلى بيت ستيتسون وهناك تندرب معاً ساعات طويلة من أجل المنافسة المحلية لتعبئة الأكياس. فيجعلني أقوم بالعمل كاملاً مع الأوزان، وكنت أرى النتيجة إذ تزداد سرعتي ومقدرتي - محص إليكتروني وتعبئة - كلما استخدمت الصندوق غير الحقيقي الموضوع عنده في القبو. وبعدها، نركز على الشكل: أسلوب صنع الأكياس، والوزن، والتوزيع، والتصرف، وأسلوب العمل.

كان العمل شاقاً كل مساء، بينما يصرخ ستيتسون مدربي، ويحثني على أن أحسن عملي، كان يشجعني دائماً. ولكن الأهم من أي شيء آخر أن ستيتسون كان ريفيبي الذي جعلني أشعر بأشياء لم أكن أشعر بها من قبل.

- «اعترفي بأن هذا العمل أفضل من رش المنظفات وتوزيع الأواني البلاستيكية، أليس كذلك؟» وكان نفسه الدافئ واللذيذ على خدي. وكان الوقت بعد منتصف الليل وكنا متعبين من التدريب فرحنا في عتمة غرفة نومه يعانق كل منا الآخر.

- «طبعاً، ولكن ماذا سيحدث إن خسرت بعد كل هذا؟»

- «تخسرين؟» محال. إن الجائزة المحلية للأكياس والبالغة 500 دولاراً في حوزتك. ومن ثم ستفاجئينهم في المنافسة القومية، ومن هناك ستحققين الفوز في فيغاس» وضممني ستيتسون بقوة.

لومن ثم تتباهين أمام (ديفيد ليتزمان David Letterman) ومن ثم سوف تسين كل شيء: سيكون اسم جودي ديماجيو على كل الأشياء المنزلية في أمريكا الشمالية. إنني أراهن على ذلك؟
- فعل تظن ذلك؟

أمسك ستيتسون وجهي بيديه، وصغط شفثيه على شفثي، وهمس خلال الظلام وهو يضم عنقي بأصابعه: «أعرف ذلك».

- «حسناً إنَّه ينبغي عليك أن تفكر بطريقة لتجر القمر لي، يا أيها الراعي».
فضحك ستيتسون. وراح يقبل عنقي إلى أن بدأ ما يشبه الأثنين في حنجرته، وراحت يدها تتلمس طريقها تحت قميصي. أردت أن تبقى عينا مفتوحتين حتى أراه لكن أجفاني كانت تتأقّل، وأصبح تنفّسنا يقوى حتى أنني لم أعد أستطيع أن أميز أين ينتهي تنفّسي وأين يبدأ تنفّسه.

الشيء التالي الذي عرفته أنني سمعت صوت صرير، واستيقظت فاستيقظت ومررت يدي على وجهي ومرت عيني لأصحو، فزعت عندما رأيت أشعة شمس الصباح تدخل من نافذة غرفة نوم ستيتسون، ورأيت وجه أمي تضغطه على زجاج النافذة. فسمعت الغطاء بسرعة، بينما كان نفسها ينحول إلى صباب على الزجاج. راحت تضرب بقضبتها الزجاج بقوة وكانت على وشك أن تحترق الزجاج بيدها.

وهنا قفزت من السرير. ولبست السروال الجينز بسرعة ووضعت قميصي فوق رأسي. وبينما كنت أركض لأفتح باب بيت ستيتسون، كانت أمي قد وقفت هناك شعرها منكوش وعيناها حمراوان وكحل عينيها يسيل على خديها الشاحبين.

- «اللعة عليك يا جودي». وصغعتني يدها على وجهي، فأحسست كأن سراً من الزلازل تعمل إرهاباً في لحمي.

صرخ ستيتسون: «هيه ... ووقف بيني وبين أمي وكان صدره عازياً وسروال الجينز يخفي وركه. ومد راحتي كفّيه وهو يقول:

- «رويدك! ... رويدك!».

وبينما كنت أمرر يدي على وجنتي الساخنة، ولا أزال أرتجف من وخز الدبابيس والإبر، كنت أسمع كل نفس من أنفاس أمي وهي تحلق بـستيتسون ثم صرخت تخاطبني:

- تحسين درجاتك بالمدرسة، أليس كذلك؟.

وكشرت أمي وهي تتنفس بعمق، وهزت رأسها هزات قصيرة. «لو لم يعلمني الأشخاص في محل (أ & ب) بمكانك، كنت على وشك أن أقدم بلاغاً باختفائك». وهنا تدخل ستيتسون: «هم ... صبح» حذق بأمي وقال: لماذا تحتاجين إليها؟ هل تقوم بتوزيع مزيد من الأواني؟ أم لعلك تريدينها لتنظف حوض الحمام بأظافرها؟ أليس كذلك؟

- «عليك أن تعلم بأنه، بينما كنت تلهو مع ابنتي، كان زوجي يموت». ولما قالت أمي ذلك، نظرت إلى بعينها المليئين بالدموع، «لقد أصيب داريل بنوبة قلبية... هيا بنا نذهب يا جودي. فهناك إجراءات الجنازة والدفن».

وضعت يدي على فمي لإخفاء الذنب والعار، ونظرت إلى ستيتسون. وضع يديه في جيوب سرواله الجينز، وضغطهما بقوة بينما كان ينظر في عيني المليئتين بالدموع. وأبعد نظرتيه الحزينة والعامصة نحو دعبه الماريتين. وحملتني تلك النظرة أتقدم نحو أمي وأخرج من الباب الأمامي.

لم تكلمني أمي - وبالفعل لم يكلمني أحد - خلال الأسبوعين التاليين. فقد جاء الناس وذهبوا يقدمون التعزية في دار الجنازة، ويؤدون للصلاة في الكنيسة بل وفي بيتا أيضاً. ولكن كل ما فعلته أمي هو البكاء والتحجب وفرك المناديل بيديها المرتجفتين. وينبغي أن أعترف أن الحياة من دون داريل مدت فارعة بصورة مخيفة، وفي بعض الأيام توقعت أنني سأراه يتحرك فجأة بالكرسي الهزاز بجانب التلفاز وبيده علبه بيعة وبالأخرى جهاز التحكم عن بعد - أو عيناه على مجلة (البلاي بوي) وهي مقلوبة، وأسمع صوته وهو يزعم أن القصة أثارت اهتمامه وهو يراها مقلوبة هكذا.

عندما كنت في البيت - بعيدة عن المدرسة وستيتسون - لم أكن أعرف ماذا يجب أن أفعل من أجل أمي. فكانت تتحرك كأنما تتحرك في الحلم؛ الأواني القذرة تملأ حوض البجلي مع ما تبقى من طعام وجبات الغداء تتجمع مع بقع القهوة على سطح طاولة المطبخ. وتقلص عالمي مرة أخرى ليصبح طبعاً وتنظيفاً. ركزت على البقع والشعرات المتناثرة هنا وهناك. ومسحت بقايا معجون الأسنان المتناثرة على المرأة. وسكبت المنظفات الجافة على الموقد في المطبخ. وبدلت جهدي كي أبتسم واستقبل الناس الذين كانوا يزوروننا وهم يحملون الحلوى والأواني والأزهار ويقدمون الأمنيات الطيبة.

في اليوم الذي لاحظت فيه أن مثل هذه الزيارات قد أصبحت أقل، أدهشني دخول أمي إلى الحمام بينما كنت أنظفه. وكنت هناك على يدي وركبتي أفرك الأرض بممسحة، وتغطي رغوة المنظف قفازاتي المطاطية.

وقالت: «إنني لا أعرف حقاً كيف كنت سأجتاز هذا الأزمة من دونك يا جودي.» وكانت كلماتها مباشرة ومستقيمة استقامة بلاط أرض الحمام. وجلستُ على جانب حوض الحمام.

لم أقل شيئاً. وأبعدت شعري بذراعي حتى أتمكن من رؤية أطراف عينيها المتفتحتين والمحمرتين، وكانت جذورها السوداء كالليل تخرج من شعرها الأشقر. في تلك اللحظة انحنت أمي ومالت نحوي. ولما فعلت ذلك، أحجمت مندحشة وخائفة. واكشفت بالظفر إليها، فحدقت بي فأصبح الصمت كبيراً كفقاعة كبيرة - انتفخت وكبرت ثم انفجرت فجأة بينما كانت تقترب مني ولامست برؤوس أصابعها خدي ملاصقة رقيقة وناعمة.

وقالت: «أنت بالتأكيد صورة طبق الأصل عن أبيك» وكان صوتها رقيقاً بينما كانت أصابعها تلاعب بركة شعري وتوفعه عن رجعي «إد محرد النظر إليك يذكرني أحياناً كم عذبي خروجه وبعده عني»

فقلت: «لقد تركنا كلانا»، وكنت أركز على نقطة وميض من الدمع في عيني أمي السوداوين.

هل تعرفين؟ أريد أن أخبرك أن وفيك الشاب توقف هنا هذا الصباح، بينما كنت في المخزن...»

شعرت بقلبي يتقبض.

وأخبرني عن منافسة التغليف. إنها في الأسبوع القادم. أليس كذلك؟»

تحننت ونظفت حنجرتي. وأومأت برأسي، وبلغت بصعوبة.

«إنك من عائلة ديماجيو، يا جودي! لا تنسي ذلك.» وثبتت أمي عينيها الواسعتين والحزينتين في عيني. ولما وضعت يديها على كتفي، شعرت بقشعريرة واندفاع في جلدي.

لقد مضت سنوات عديدة الآن وماتت أمي منذ زمن طويل، وانقطع الاتصال بيني وبين ستيتسون إذ عاد إلى تكساس بعدما أنهى الدراسة الثانوية. ولكن لا يهم أين أنا الآن ولا ماذا أعمل - أستطيع رفع القمامة، أو أحضر العشاء على عجل، أو استشق

الغبار الذي تشبه المكسّة. وأستطيع أيضاً أن أراقب ابنتي وهي تدفع أمامي عربة التسوق في ممرات المخزن دهاباً وإياباً. ولا أزال أستطيع تخيلها. وعندما أفعل ذلك أذكر دائماً ذلك اليوم بعد الظهيرة عندما أخذني إلى لاس فيغاس. وهناك وقفت مع اثني عشر متنافساً آخرين أمام منصات شيبهايت بمنصتي وعليها 27.5 رطلاً من مواد البقالة: رغيف خبز، وغالون حليبه وزجاجة عصير، وصندوقان من الحبوب، وعلبتان من الحساء، ومطربانات من زبدة الفستق والمخلل والجيل: بعض الفليفلة الخضراء الطازجة والبندورة والموز والدراق، وطبق بيض - وأعطي كل منا كيساً ورقياً وعربة لنقوم بالعمل بها.

قبل أن يمكّ مدير المراسم بالساعة الميقائية ويقول: ففي أماكتكم، استعدوا ابدأ، اختلست ثانية واحدة لأنظر إلى عيون الناس القلقة والذين يبلغ عددهم الثلاثمائة وهم الجمهور. رأيت ستيتسون يقف وسط الرحام وظفرت الحادة تقول لي إنني سأفوز. وبيجانيه تماماً وقفت أمي تصنع نظارتها الشمسية على شعرها الأشقر وهي تشير إلى الدبوس الذي يحمل اسم جولن والمشب على ياقة قميصها. وألقت إلي بقبلة في الهواء.

وهناك وسط شعارات المشجعين والبالونات الملونة بالأبيض والأزرق في ممرات القاعة كانت آلات التصوير لأخبار التلفاز تلتقط سرعتي وأسلوبتي في التعبئة: طريقي في توزيع الأوزان وأسلوبتي - طريقي في تعبئة مواد البقالة كلها وفي تحقيق الفوز التام.

وعندما رفعت يديّ معلنة إشارة النصر، كانت إحدى يديّ تلوح بوسام النصر الذي كان على شكل كيس كي يراه العالم كل شيء كان يجري سريعاً. ولمحت وميضاً متوهجاً في السماء ينطلق فوق الأضواء المتلاذجة والمتناثرة فوق جسر جورج واشنطن في الليلة التي أخذوني فيها بالطائرة إلى مدينة نيويورك لأكون ضيفة على ديفيد ليتزمان. وهناك أنا، جوذي ديماجيو، أجلس مبتهجة في سيارة ليموزين. كنت أشعر بعجلات السيارة وهي تضرب وصلات الجسر وتسرع بي إلى المطار ومن ثم أعود أخيراً إلى البيت فائزة. وحينما نظرت إلى الأعلى رأيت: هناك أشعة فضية من القمر تظهر بين الأسلاك الفولاذية التي تصل بين دعائمي الحسر الضخمتين. وتشتي الخطوط العالية وتنحني. وتتقاطع بطرق مختلفة وكأنها تحاول اصطياذ الهلال - تلك القطعة اللامعة من النور التي تبرز في سماء الليل المظلم. ■

خارلث على الكوكب أوم

د. بيلينكين^(١)

ت : د. عمر التنجي



ولد دميتري ألكساندر وفيتش بيلينكين سنة 1933، وهو أديب روسي، اشتهر بكتابة أدب الخيال العلمي. من مؤلفاته: المجموعة القصصية «ليلة التهريب» (1971)، «اختبار على المعقولة» (1974)، «تلوج الأوليمب» (1980)، «نهاية القانون» (1980)، وكثير من الكتب العلمية المبسطة..

تدلت الشمس القرمزية الداكنة على ارتفاع منخفض فوق الغاية في كوكب أوم. كانت السماء بلون نحاسي، وعمّ في المكان غسق ذهبي محمر فاتح اللون. وأدارت الأشجار الضخمة أوراقها الصقيلة نحو المغيب. كان الهدوء مهيمناً.

سار مايوروف مسرعاً مخترقاً مقاومة الهواء الكثيف، وعبر الممر الذي لا يكاد يلاحظ، والذي يؤدي إلى بشر أعلنوا توأ أن نافورة نפט هائلة زرقاء اللون انبجست منها. هل هو صنف جديد من النفط؟ إن لون النفط في جميع الكواكب أسود، أو بني داكن، أو أصفر، أو وردي أحياناً. كان اللون الأزرق جديداً، فأسرع مايوروف لأخذ عينة للتحليل.

وفجأة شعر أن أحداً ما ينظر إليه. توقف بغتة والتفت. لا أحد. لا شيء. حث مايوروف خطاه، ومن باب الاحتياط فك زر جراب مسدس البلازما وسرعان ما اطمأن. كانت الغابات المحيطة قد درست جيداً واعتبرت آمنة ولا يستطيع الدخول إلى هنا بأية صورة سوى العنكبوت الهوائي Stratospider...

تميزت العناكب الهوائية عدوانية غامضة. وإذا كان الإنسان يلبس بزة الفضاء الخارجي فإنه يعدّ بالنسبة إلى أي حيوان كلة معدن متحركة. فمن سيحاول مهاجمة قطعة حديد تنفدم؟ أما العناكب الهوائية فقد هاجمت البشر منذ اليوم الأول. وبالنطبع، ما إن اقترب من الناس حتى حولتها مسدسات البلازما إلى بخار، فتوقفت هجمات العناكب الهوائية بسرعة.

كانت هذه الوحوش كريمة للغاية، إلى حد أن أقبح عناكب الأرض كان منظره يبدو جميلاً بالمقارنة مع العجيب الهوائي ذي القوائم العشر وبطول ثلاثة أمتار.

انتابت مايوروف قشعريرة باردة لمجرد ورود فكرة مواجهة عنكبوت هوائي.

راح مايوروف ينزل عبر المنحدر الشديد، بان في الأسفل الصدع العاتق للمسيل. فكر مايوروف: أربع ساعة أخرى من المسير. سألحق بالوصول إلى البشر قبل حلول الظلام. وفجأة سمع من خلفه خشخشة. التفت مايوروف فرأى في الأعلى، على حافة البشر، في الضوء الوضاح للمغيب، عنكبوت

هائلاً. فقد مايوروف توازنه من هول المفاجأة، حاول التمسك بساق شجرة، لكن القفزات زلقت على لحاء الشجرة، فأخذ يتدحرج باندفاع، وهو يتقلب، إلى قاع المسيل، حيث اصطدم بالأرض بقوة وفقد وعيه.

حينما عاد مايوروف إلى وعيه شعر بألم شديد في رجله. حاول النهوض، لكنه تأوه من الألم وبقي مستلقياً. فجأة رأى عنكبوتاً هوائياً على بعد نحو خمسة أمتار منه.

ولجزء صغير من الثانية بدا العالم جامداً بالنسبة إلى مايوروف. احمرّ المغيب في السماء عالياً في سَكَنَة، وانتصبت الأشجار الكبيرة بشات، وتسمر العنكبوت الهوائي وهو يمد محسين إلى مايوروف، وعيناه المستديرتان اللامعتان تثبتان نظرحما بشكل مربع على مايوروف.

امتدت يد مايوروف ببطء إلى مسدس البلازما رأى العنكبوت مسدس البلازما موجهاً إليه، فعوى بصورة مناجاة، وقرب مجسبه من مايوروف. أطلق مايوروف عياراً، فاختفى الشح المرعب في وميض الطلقة الباهر.

لم ير مايوروف أي شيء لعدة ثوان. وحينما استعاد الرؤية، استرعى نظره فوراً جسد العنكبوت الهوائي المععب الهوائي يحتضر.. اختلج مجسياه بتشنج وهما يحضنان رجلي مايوروف كما لو أنه يتضرع إليه. كان سائل قائم اللون يسيل من جرحه وهو يبقبق ويزبد؛ وكانت عيناه تنظران إلى مايوروف بعتاب؛ ومن شدة الأسود كان يخرج أنيس متقطع.

نزع مايوروف المجسين من قدميه بتقزز.. كانت رجله المصابة تؤلمه بشكل لا يحتمل، لكنه مع ذلك نهض. نظر بفخر إلى الوحش النافق. وما زال العنكبوت الهوائي يئن بحزن.

قال مايوروف بازدراء: «كان يجب أن تهجم أولاً.. في أي شيء كنت تفكر؟ فانا كنت بلا وعي». وفكر برضى أن علماء الأحياء سينالون أخيراً نسخة غير تالفة تقريباً.

لم تعد مجسات العنكبوت الهوائي تتحرك بعد ذلك.. وهنا بدا لمايوروف.. كلا، هذا لم يكن خداع بصر: كان يوجد تحت قدميه شيء شبيه بلُفافة. انحنى على عجل.. وشعر ببرودة تسري في جسده: كانت هذه كسرة رقيقة من قشرة شجرة التفت بشكل لفافة.

بسط مايوروف اللفافة بأصابع مرتجفة. على السطح الأملس كان مرسوماً بالطباشير إنساناً بلباس الفضاء إلى جانب عنكبوت هوائي.. وبينهما كان مرسوماً مسدسٌ بلازما بخط عريض، مشطوباً عليه بإشارة ضرب. نظر مايوروف بعينين متوسعتين من الهول إلى الكائن الذي قتله... ■



الحداثة والأخلاق

التقديرات ذات الأثر الأخلاقي في القصة الأوروبية والأمريكية

الكاتب البريطاني مارتن هاليويل⁽¹⁾

محمد إبراهيم العبدالله⁽²⁾

يعد كتاب «الحداثة والأخلاق» لمؤلفه مارتن هاليويل من أهم الكتب النقدية التي تناولت القصة البريطاني والأمريكي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فالكتاب يركز على مجموعة من الهومون التي لم يتناولها نقاد الحداثة عن قرب، لانشغال الكتاب الحداثيين بقضايا تتعلق بالأخلاق خاصةً ومع أن العديد من الحداثيين الأمريكيين والأوروبيين قاموا بمحاولات أحدثت صجة كبيرة بانسلاخهم عن القيم الأخلاقية البرجوازية، والصفات الأخلاقية النفعية الفكتورية، إلا أن القضايا الأخلاقية ظلت تصطدم باهتماماتهم الجمالية، سواء في شكل الأخلاق الشخصية للجمالبيين في نهاية القرن ومذيعهم «القرن للقر» أم بالفنان كبطل للروايات التي صدرت في مطلع القرن العشرين.

يتطرق المؤلف في هذا الكتاب إلى العديد من القضايا الأخلاقية الحقيقية بطرق غالباً ما عفل عنها النقاد لكن برزت قضية واحدة في المواجهة بين الحداثة والأخلاق أفصح عنها بعض الكتاب الحداثيين الأوائل أمثال: جورجيس كارل هايزمان ومارسل بروست، وصولاً إلى فاني الدانائية والحداثيّة العليا أمثال جيمس جويس

(1) مارتن هاليويل كاتب ومحاضر في الدراسات الأمريكية والإنجليزية في جامعة ليستر.

(2) محمد إبراهيم العبدالله، باحث ومترجم يعمل رئيساً للمركز الثقافي العربي بالباب، له العديد من الدراسات والأعمال المترجمة.

وجيرترود شتاين، حيث اقتصر الحدائيون على مراعاة الجانب الفني وحده، وهربوا من القيود التي فرضت عليهم من خلال برنامج أخلاقي ثابت فرسانل توماس مان التي نشرت بعد وفاته تكشف عن اهتمامات لواطية كانت في الغالب موضع استكار في روايته، أو عن سلسلة من الحجب الشعرية المثيرة أخذها عن إيزرا باوند. لكن لا يمكن أن نثق بالتصريحات الجمالية للكتاب الحدائيين إلا لدرجة معينة. فالمسؤولية الأساسية للحدائيين قد تصب في الأدب نفسه، لكن هذا يناقض اهتمامهم المتواصل، وأحياناً اهتمامهم بالقيم الأخلاقية أكثر من اهتمام أسلافهم ممن كتب منهم أدباً جاداً. فقد اتصب اهتمامهم في عالم الأخلاق التجريبية أكثر من اهتمامهم في عالم الأخلاق النظرية. فقد حاول الحدائيون أن يوجدوا فيه ممرأ بين القيم الشخصية والفعل الاجتماعي. ولأنك أن هناك أعمالاً أدبية كثيرة تلمست العواطف النفسية والاجتماعية التي سمت مثل هذا «الممر الأخلاقي» (باستخدام عبارة كاترين باين أديلسون)، وهذا لا يمي أن الكتاب رغبوا في التخلي عن إمكانية تحقيقه بهرويههم إلى عالمهم الجمالي الخاص. إن الأدباء الحدائيين الذين تناولهم هذا الكتاب، يدركون أن العزلة الفردية يمكن تحريرها دون الاستعانة بالوسائل العملية التي يتبدل فيها الشعور الأخلاقي.

يرهن لنا المؤلف أن العديد من أبطال الحداثة يعانون من الألم ذاته الذي تعاني منه تيس Tess في رواية قس امرأة من دويرفيلده لتوماس هاردي: بمعنى أن الوصف الأخلاقي مغامر فيه، لكنه يترافق مع فهم متزامن لاستحالة عمل كهذا. ومعضلة من هذا النوع تقع في الغالب على عاتق الكاتب نفسه، أو على عاتق الفن الذي يفضله ويمارسه. البحث عن بارامترات جديدة (للواقع) غالباً ما يشير إلى استياء شديد من القيم الاجتماعية، ويلوح بابتكار نظم حياتية جديدة تتحدى وتبطل هذه القيم. كما نرى في شخصية (إيريك) البطل المضطرب أخلاقياً في رواية (رجل بلا صفات) لروبيرت موزيل؛ حيث يدرك من بداية الملحمة التي لم تكتمل (أنجز الجزء الأول منها عام 1930) مع بداية عام 1913 لم يستطع أحد أن يميز بين من هو في الأعلى ومن هو في الأسفل، بين من يتقدم إلى الأمام ومن يتراجع إلى الخلف. حتى وإن لم يصرح بأية نظم بديلة كفلسفة متماسكة، فإن التذبذب بين ما هو ساكن وما

هو متحرك أدى إلى وضع الشكوك الأخلاقية في قالب مسرحي في الكثير من الأدب الحديث.

هذه الشكوك الأخلاقية نفسها تثير على الأغلب مجموعة من الأسئلة المعرفية التي تلازم قراءة الحدثات. فالاضطراب النفسي الذي يعاني منه البطل الرئيسي ابتداء من شخصية بروفروك \ ت.س. إليوت وشخصية أشنباخ \ لتوماس مان وصولاً إلى شخصية إيريك \ لموزيل، وجانيا كروفورد \ لزورا نيل هارتسون هو شعور يمكن أن يوجه للقارئ نفسه في قراءته لنصوص الكتاب الحدثيين. لهذا فالحرية التي يعدلنا بها العالم الحديث، وقلماً يمنحها، يُعبر عنها غالباً: إما بعالم بلا أهداف أو بالعجز الفردي عن اتخاذ أي قرار من بين خيارات ممكنة. تماماً كما يواجه القارئ نصوصاً متفجرة أو غير واقعية، وغالباً ما ينتهي تفسيرها بالقلق أو بالحاجة إلى إسقاط المعنى حتى وإن كان فصصاً أو غير ذي معنى. وتجده العديد من أبطال الرواية الحدثية هم أبطال مألهم إلى السقوط. هذا بدوره يبرز الإحساس بأن العالم مليء بالزلات والعثرات، تماماً كما القارئ للأدب الحديث ماله إلى السقوط أيضاً.

قد لا تجد عزاء أخلاقياً في القراءة بهذه الطريقة، وقد لا تجد مواساة مفيدة بالمعنى الذي وصفه آلن دي مون في كتابه (عزاء الفلسفة) عام 2000 م. ومع ذلك، لطالما أن الكتاب يناقش عدداً من النقاد والمنظرين الذين عقدوا العزم في الآونة الأخيرة على تناول المأزق الأخلاقي بجدية كافية، يمكن أن يفسر هذا بعد ذاته على أنه فعل أخلاقي، وفهم أشار إليه الحدثيون، وهو موضع اهتمام المؤلف في هذا الكتاب.

إن الألم الذي عجزت تس Tess أن تُعبر عنه كاملاً قد يصبح رمزاً لكلمة مؤلمة بعد قرن من الزمان، كالتحول الذي يجري تماماً اليوم باتجاه العولمة الاقتصادية والثقافية، التي تعيد بشكل واضح بعضاً من مأزقها الأخلاقية التي فرضتها علينا التحولات الاجتماعية والمدنية والتكنولوجية في بداية القرن العشرين، هذا ما تحدث عنه حقيقة مايك جي وميشيل نيف، بأن الدور الذي أدّاه القرن العشرون، ينظر إليه على أنه (الذكرى الألفية السعيدة) وإن خيلَ للبعض بأن أزمتنا الحديثة ما هي إلا أزمة (بعد الصدمة) في نهاية هذا القرن، وهو شعور مبالغ فيه وقد روجت له وسائل

العولمة المتسرطنة. الكاتب والمفكر ميشيل وود يؤيد هذه الفكرة بقوله إننا على مدى الأربعين عاماً الأخيرة مازلنا نرحع إلى كتابة الحداثيين بشيء من الغموض وأحياناً بفضول كبير فيما يمكن أن تتناوله هذه الكتابات، في الوقت الذي لم يلعب القرن العشرون إلا بالقليل من أوراقهم المعروفة، وهي اليوم في متناول الجميع.

إن العديد من الهزات التي تعرض لها القرن العشرون - كالحرب ساخنها وباردها، والإبادة الجماعية، والتطهير العرقي، وإحياء التعصب الديني، والأصرار البيئية - نتجت عن العجز في التوصل إلى حلول أخلاقية حقيقية للمأزق الكونية والخلافات الوطنية والصراعات الدولية. إن كدمات الحداثة هي، إلى حد بعيد، نتاج الطموح الإمبريالي والفكر الذرائعي، وإرهاصات التعصب بأنواعه على حياة الفرد والمجتمع. وعلى الرغم من شعاء الدب التي بحمت عن الحروب الكونية إلى حد ما، إلا أن الجسم الاحماعي مازال يحصر وجوهه بقم مارال باهتاً، بالرغم من المحاولات السياسية العربية في عام 1990 لإيجاد أشكال أخلاقية تكون بمثابة صمام أمان كوني في الشرق الأوسط أو في سداك اكلمة اشرفه سابقاً. وكما تحدث ميشل اغنائيف بأدقة الحقوق الكونية لا براب حجب دخانية تغلف العالم المتمجر والمنقسم إلى مناطق امتيازات ومناطق حماية ومناطق أعباء تقوم بحمايتها القوى الليبرالية ومناطق حطرة «خارج نطاق سيطرة الأخلاق الكونية». تماماً كما بدأت الحداثة على أنها عصر التطلمات، ووصل تمجيدها إلى حد وصمها في عام 1930 «البوتقة السياسية» والضمانة المؤكدة لمنع الحرب. ويضيف اغنائيف إن فترة ما بعد حنار برلين بدأت بقطع الوعود في تحسين الحياة المادية والأخلاقية وتضع حداً لحالة الاضطراب، وإن كان معظم المقالات النقدية المقنعة «للاخلاق الكونية» جاءت اليوم من خارج الدول الغربية؛ وتنبئ نظرية ما بعد الاستعمار، فحري لنا أن نحث عن كتاب قديموا في بداية القرن العشرين في كل من أوروبا وأمريكا نقداً محلياً للقيم الأخلاقية والاجتماعية، وعن العديد من الأدباء الحداثيين ممن كرّسوا جلَّ اهتمامهم لدراسة أسباب الرصوص الاجتماعية (قل أن تظهر على أنها كدمات) بالتركيز على المازق الأخلاقية التي يعاني منها الأفراد، والحقيقة أن «الرفائل» التي يمل إليها الأفراد، والوسائل الأخلاقية التي من خلالها يحاولون

التعامل مع الأزمات الأخلاقية، غالباً ما تندمج مع إichات متلاحفة مفادها: ما من مأمّن في «مناطق الخطر» التي وصفها أغناطيوس.

إن شكل النقد الأدبي الذي حدثت معالمه وشكل ممارسته في هذا الكتاب؛ لا يقدم علاجاً ناجماً لشفاء هذه الكدمات أكثر من كونه يقدم إطاراً للأدب الحديث في عصر الألفية الجديدة، في وقت بدأت فيه الاهتمامات الأخلاقية تطفو على السطح من جديد في الميادين النظرية والسياسية والثقافية، فإذا استمرت من ناحية كدمة الحدائق في صنع الأوجاع، فإننا نرى من ناحية أخرى أن ظهور الكدمة بحد ذاته دليل الامتثال إلى الشفاء والتعافي ثانية.

شجعت بعض المجموعات المهمة في مراجعة الأيديولوجيا التحريضية لتاريخ القرن العشرين على شكل من أشكال فقدان الذاكرة الثقافية، وركزت طبيعة الحال على الهولوكوست. فالتحجيس الدقيق بالآلام والكدمات حقيقة قد مكن الناقد من تحديد الضرر الذي سببه تأثير الحدائق وعملها في مجموعة من المواضيع الأخلاقية التي استطاعت من خلالها التفاوض أو الرد على هذا الهجوم. عادة ما يهاجم الأدباء الحدائون صوراً معينة من العالم الصناعي كتجريد الإنسان من إنسانيته وإقصاء الطاقة الكامنة فيه. ومع أن الرؤية الأخيرة التي يقدمها النقاد قد تكون رؤية التراجع أو الموت، فإن المتمعن في حالة الانحلال هذه تظهر سلسلة من الأجوبة اشعلت بالحدائق. فالعديد من الشخصيات كان لها سيطرة سلبية على الوسائل الأخلاقية هذه، ونادراً ما تعرب عن موقفها منها؛ بل نجد شخصيات روائية متفكرة مثل شخصية ستيفن ديدالس لجيمس جويس الذي لم يفهم حالته جيداً؛ فشعاره الاقتراب من الحياة «بالصمت والمنفى والبراعة» يمثل رفضاً إيجابياً للقومية والدين واللغة في رواية «صورة الفنان شاباً» عام 1916، وعجزاً سلبياً عن الالتزام بأي مبدأ أخلاقي ثابت في رواية يوليسيز 1922، وإن كانت شخصيات مصنعة كبيرة، لكن شخصية مثل استيفن / جويس تقدم وفرة من الإجابات يمكن أن يتعلم منها القارئ. طبعاً لا يريد الكاتب هنا أن يقدم دراسة الأدب الحديث على أنه خبرة علاجية، أو أن الحدائين هم أخلاقون (في السر) بالمعنى التعليمي أو الكلاسيكي الجديد للمصطلح أكثر من أن الكتابة الحديثة يمكن أن تدخل القارئ في حقل ألغام مضلل

من المآزق الأخلاقية لأخذ شيء من هذه الوسائل الأخلاقية، كذلك التي تحدث عنها الفيلسوف كولر مكين في كتابه (الأخلاق والشر والرواية) 1997 قائلاً: إن قوة الفكرة الأخلاقية تكمن في تطبيقها، وفي الكيفية التي تنتهي إليها. في الرواية يمكن أن نتفحص ماهية الفكرة الأخلاقية وقدرتها على كسب ثقتنا، كما يمكن أن نكشف أيضاً عن مسارها وحدودها وفاعليتها. ولطالما يهتم أدب الحداثة ببراعات خاصة به، ويكشف عن منزلته كقصة نسجت أو قيلت، فإنه بهذا يقدم تسهيلات لنفسه لأجل ما يسميه مكين (مقبرة الأخلاق في العمل الروائي). وهذا لا ينقل الحداثة الأدبية إلى حركة ثقافية يدياعوجية، لكنه يبعد فكرتها من الفهم النقدي الحديث لها كونها عودة باتجاه «الكلمة»، ولا تحمل في مضمونها أي معنى سياسي أو أخلاقي أو اجتماعي جوهرى. بهذا المنحى إذا جاء في قالب روائي على أنه تغيير سريع أو استمرار بانس، فإن أزمة الأدب الحديث (وبطريقة ما في قراءته) تبقى إحدى أهم القضايا الأخلاقية الكبيرة.

ولكي يكشف الكاتب النقاب عن هذه النقطة، فإن الكتاب تم تقسيمه إلى ثمانية فصول، وقد وضع إطاراً من خلالها يأخذ بالحسبان الأدب الحديث الذي يتناسب مع رؤية ميشيل اغناطييف للأدب بوصفه ساحة للحرب الأخلاقي ومنطقة للحظر الأخلاقي. أما المقدمة فقد تم تقسيمها إلى ثلاثة أقسام تبعاً لثلاثة مستويات من الفكر تمرى إليها هذه الدراسة: الأول يقدم وجهة النظر التاريخية الأدبية للكاتب الحدائي المنبثقة من المناخ الأخلاقي للقرن التاسع عشر؛ أما الثاني فإنه يتناول الطريقة التي حاول من خلالها الكتاب الحدائيون ابتكار نماذج أخلاقية تتناسب وأعمالهم الأدبية؛ والثالث يناقش طرقاً تمكن قراء الأدب الحديث من تطوير نوع من أنواع النقد الأخلاقي من دون اللجوء إلى صيغ وأساليب بالية للتحليل الأخلاقي. إن الفصول الثمانية تمزج هذه المستويات الثلاثة للفكر بأمثلة مستمدة من الحداثة الأمريكية والأوروبية من منظورها التاريخي - من عام 1890 وحتى أواخر عام 1930 - بتقديم سلسلة من التيارات الأدبية المتداخلة التي أطلعت المشهد الثقافي عبر الأطلسي على القضايا الأخلاقية الشائعة. كما تم تركيز النقاش أساساً على النشر الروائي، لكن هذا لم يمنع الكاتب من اختيار نماذج من الشعر والمسرح، ليؤكد مرة

أخرى بأن مقياس البارامترات الأخلاقية لا ينحصر تطبيقه فقط على الأعمال الروائية للحدثائين. وبدلاً من مسح امتياز لأي عمل يتناول التراث القومي أو القول بنموذج التحالف الثقافي الانجلو - أمريكي (والتبادلات الثقافية المعلمنة نسبياً بين هنري جيمس وت. س. إليوت - وأودين) للوقوف بوجه الحدثاء الأوربية التجريبية، فقد تم اختيار الأمثلة في هذا الكتاب تبعاً لتنوعها الثقافي وتركيزها على موضوعات كالفجور وانعدام الأخلاق، ومؤلفات أخرى تركز على قصة الشر. وتم ترتيب الفصول بشكل ثنائي لزيادة الترابط بين مختلف الكتاب ومختلف أشكال الصراعات في الكتابة. الفصل الأول في كل مجموعة يتناول حركات أدبية أساسية - عصر الانحطاط والطبيعية والطلبة وأدب الاغتراب والتشرد الحدثائي - . بينما يركز الفصل الثاني بشكل كبير على نصيب نموذجيين فأحد المعالم الأساسية في الحدثاء عالميتها وجمهورها الواسع من الكتب الفصول اللاحقة تركز جميعها على هذه القضية إضافة إلى إمكانية تجاوز الحدود الثقافية لها للعمل مع المزيد من المسائل الأخلاقية الأكثر شمولية من تلك التي تأخذ طابع ظروفها المحلية. ومع أن الحافز الفكري الموحد يمكن أن يدركه من خلال الفصول الثمانية، إلا أنه لا يمكن عده تراثاً واحداً يضع الكتاب جميعاً في بوتقة واحدة تحمي بداخلها مبادئ مختلفة. كما لا يمكن أن نعده تراثاً منفصلاً مباشراً يقصده الكتاب الخلف لفهم المسائل الأخلاقية أكثر مما فهمها السلف. وفي إشارة إلى التراث الغائي الثابت، فإن خطر الرئيسي فيه أن الناقد يتوقف عند الاستفهام عن طبيعته التكوينية ويقبله كمنحة له. فكما يشير بيتر نيكولاس في كتابه (الحدثائيات) عام 1995 بأن التراث الحدثائي يمكن إدراكه أكثر بتنوعه وتعددته. كما يمكن أن نتعرف إلى مجموعات ثقافية منسجمة وتيارات مؤثرة بشكل واضح، إلا أنه لا يوجد أي تيار فكري منتشر على نطاق واسع يمكن تتبعه من خلال الحدثاء، ويصنف الكتاب جميعاً تصنيفاً عاماً، ما لم يكن هذا التيار كما وصفه نيكولاس بأنه تحول عام من الفن التصويري إلى الفن التحويلي. ومن الضروري أن نستفهم عن أوجه الاختلاف والتحويلات والصراعات في التراث الأدبي، بقدر ما نستفهم عن أوجه التشابه في النظم العقائدية. وهكذا فإن هذا الكتاب يقدم طريقة تتضمن اتجاهات يشترك فيها كتاب من مرجعيات ثقافية وقومية مختلفة

(من دون أن يتجاهل المؤثرات الثقافية الخاصة التي تحملها أعمالهم الفردية). كما تم التركيز أيضاً على نقاط الاحتدام والتوتر بينهم. ولكي يسهل هذه الدراسة فقد نشر مجموعة من الأفكار في هذه الفصول استقفاها من النظريات الأخلاقية والاجتماعية: التاريخية الجديدة، ما بعد النبوية، التحليل النفسي، الأنثوية الفرنسية، ونظرية ما بعد الاستعمار، للتأكيد على العلاقة المرنّة بين الرواية والنظرية أكثر من الإبداعية المعجماء بأشكالها التجريدية.

الفصل الأول يتناول ظاهرتين توهمين - عصر الانحطاط في نهاية القرن التاسع عشر في الأدب الأوروبي، والطبيعية في السنوات الأخيرة من القرن نفسه في الثقافة الأمريكية (نفسها تأثرت بالحركة الثقافية الأوروبية)؛ المناخ الذي اشرب فيه صنف من الكتاب لتدمير ما تبقى من معتقدات القرن التاسع عشر المتعلقة بالتقدم الاجتماعي والقيمة البيداغوجية للأدب.

الجزء الأول من هذا الفصل يركز على كتاب عصر الانحطاط؛ الكاتب جوريس كارل هايزمان (ضد الطبيعة) 1884، كما يساول أوسكار وايلد في كتابه (صورة دوريان جراي) 1890، والمقال الذي كتبه مارسيل بروست بعنوان (عن القراءة) 1905 والذي يصوّر فيه موقف عصر الانحطاط من الأخلاق في العصر المكتوري، والصنف «المنحرف» المستمد من دراسة تشارلز بودلير عن إدغار آلن بو أعطى كتاب عصر الانحطاط أداة تجريبية مفاهيمية لإثارة مشكلة الحدود الأخلاقية. ينتقل النصف الثاني من هذا الفصل ليناقد الردود الطبيعية لفرانك نوريس وإيدث هوارتون التي عدّت جموداً أخلاقياً للثقافة الأمريكية. على حين يمكن أن يفهم عصر الانحطاط والطبيعية بطرق عديدة بأنه حافل بمتناقضات ثقافية؛ فالدراسة المقارنة للحركات الأدبية كالانعطاف نحو الفكر الرومانسي والعذائية للأخلاقية الفيكنتورية هي أيضاً هامة وحيوية لفهم عوامل أو مرتكزات تحول الأدب في مطلع القرن العشرين. هذه الأفكار تم تفصيلها في الفصل الثاني في نقاش بين روائييين أوروبيين من عصر الانحطاط: أندريه جايد في روايته (الفاجر) 1902 وتوماس مان في روايته (موت في البندقية) 1912، والاستمارة التي استخلمها كلاهما عن العرض تمكنا من خلالها أن يمهدا لسقوط أبطال الرواية، وهم يناضلون ضد القوى الغريبة.

هذه الدراسة تتفق مع دراسة جوليا كريستينا عن «الانحطاط» في «قوى الرب» 1982. إن غياب أشنباخ/ مان (جسدياً وروحياً من جراء إصابته بالكوليرا يتناقض كلياً مع البطل المسلول ميتشل في قصة جايد. كلاهما يتحركان براءة في وجه المرض، إلا أن الأوهام من شأنها أن تؤثر على رؤيتهما الأولية لعالم أخلاقي آمن، وتتركهما في حالة من الانحطاط.

الفصل الثالث والرابع يتناولان المراكز الرمزية للحدثاء في السيرات التي أدت إلى قيام الحرب العالمية الأولى وفترة ما بين الحربين. الفصل الثالث يصف صورة عن الأدب الحديث المتطرف: ممارسة طليعة الفنانين الدادائيين في أوروبا الوسطى واتشاق الدادائية إلى السريالية الفرنسية بعد الحرب. فإذا هزئ أدب الانحطاط بالمستويات الأخلاقية للقرن التاسع عشر، فإن حركة التطرف في أوروبا تفسر بأنها غالباً ما تجسد العدمية، مستحقة بأشكال الأخلاق كلها. فالدادائيون والسرياليون الباريسيون حاولوا أن يجدوا مساراً أخلاقياً يعطي صورة لحرثهم الفنية بأشكالها المتعددة. الفصل الرابع يتابع دراسة الدور المعقد لصورة «الأبله» في أعمال كونراد الحدثاء الأساسية، وليم فوكر كصورة رمزية تُشكل إطاراً لمرجعية اجتماعية وأدبية متحولة ومقبولة. كونراد في روايته السياسية (العميل السري) 1907 يجسد صورة الأبله التي يرى فيها مثلاً للبراءة والبساطة الرومانسية والأخلاق الطبيعية التي طُمست في لندن الحديثة. بينما رواية (الصوت والغضب) لفوكر 1929 تجد أن البلاهة هي رمز الجذب الأخلاقي والفراغ الروحي في أمريكا الجنوبية؛ أي جنوب الولايات المتحدة الأمريكية إبان الحرب الأهلية.

الفصل الخامس والسادس يناقشان التيار الأدبي المتشابك عبر الأطلسي بشكل مباشر، موضحاً فيه أن تحرية العبور الثقافي والمنفى قدمت للكتاب الحدثاء فرصة ربط القضايا الأخلاقية بالمسائل ذات الصلة الثقافية والجنسية. الفصل الخامس يركز على أربعة من الكتاب الأمريكيين المغتربين - إيرنست همنغواي، جيرترود شتاين، هنري ميلر، وأنياس نين - الذين اختاروا باريس لتكون حافزاً لهم لإيجاد هوية بديلة لهؤلاء الكتاب الذين دُعوا بالقيم الأمريكية التقدمية. هذا الفصل يقدم المنفى والتجريبية الأدبية وجمال المتعة التي تشكل المقومات الحيوية لدراسة مسألة

اختلاف الجنس، وإمكانية التبادل المفتوح بين الأجناس البشرية. كما يعرض بشكل متواز النظرية الأنثوية الفرنسية للوسي إريجاري في (الأخلاق الملائكية)، والتطور الحدائي للجمال البدائي في هدم النوعية المتمزقة والانقسامات الأخلاقية في ذلك الوقت.

الفصل السادس يُغني هذا النقاش عن الأخلاق والمدنية بمقارنة أعمال الكاتب التشيكي فرانتز كافكا، والشاعر والكاتب المسرحي الأسباني فيدريكو كاريسا لوركا اللذين تعرفا إلى أمريكا وخاصة مدينة نيويورك، واطلعا على ثقافة وأخلاق الآخرين وأحلافهم. لوركا في كتابه (شاعر في نيويورك) 1940 يصف مدينة نيويورك بأنها جامعة الأضداد مدينة مثيرة ومفسدة للأخلاق، أما كافكا في روايته (أمريكا) التي كتبها عام 1927 يتصور مدينة نيويورك ويفضلها على المدن الأوربية، وبرغم هذه الاختلافات، فإن تركيزهما على ما شاهدا وتخيلاه ساعدهما على التواصل مع قصاص الآخرين، بالإضافة إلى عرض القضايا التي تمخضت عن اجتيازهما الحدود الثقافية.

الفصلان الآخران يتناولان كتاباً أطلالوا بارامترات الحنائة بعد عام 1930 بتركيزهم على مضامين الخديعة والتحويل، وإندرة الأسئلة حول شرعية أشكال معينة من الفعل الاجتماعي.

الفصل السابع يناقش روايات الحدائي المتشرد التي يوصف فيها المتشرد الحديث الذي تنقصه الصفة الأخلاقية. إن تناول فكرة المتشرد بشكله التقليدي مكن الكتاب على اختلافهم من أمثال هيرمن هيسه - وروبيرت موزيل (في أوروبا) - زورا نيبيل هارتسون - هنري روث (في أمريكا) من دراسة الإمكانيات الجمالية والآثار الأخلاقية «للمغامرة» من دون الرجوع إلى الصيغ الواقعية للوصف أو أشكال القص للقرن التاسع عشر.

الفصل الثامن يتناول الطريقة التي ناقش فيها كل من كلوس مان وتوماس مان المناخ السياسي الألماني المضطرب في روايتهما الراءتين (ميفيستو 1936 وماريو والساحر) 1929 وفي تعاملهما مع فكرة ظهور الدكتاتوريات. فقد رسم الكاتبان

من لغة الأداء المسرحي والتكرار (مما يشبه مسرح بريتولد بريخت وولتر نيامين) طريقة للدخول إلى البعد التحويلي للأسطورة.

الخلاصة:

يناقش الكتابُ بفصله الثمانية كتاباً وباحثين حدثنيين تعاملوا مع القضايا الأخلاقية، كما ظهرت من جراء التحولات المناخية والتاريخية، ومن رماد أوروبا المدمّرة بعد الحرب، والمناخ التأمري لأمريكا في حربها الباردة، وصولاً إلى العولمة المتصاعدة في نهاية القرن العشرين.

أما بالنسبة للكتابة الألمانية كريستا وولف (من ألمانيا الشرقية سابقاً)، والروائي الأمريكي بول أومستر، فإنهما يريان أن كلمة الحدثنة ما زالت باقية، وأن حالة الإصلاح الاجتماعي لا تزال شاقّة والتفت رؤيتهما هذه مع الباحثين الجدد والمعلقين الاجتماعيين من أمثال ميشيل فوكو، يورجين هارتماس، زغمات بومن، ونعمومي كلين، وهم جميعاً عبّروا عن اشتغالهم الدائم وشبه الإلزامي بالمسألة الأخلاقية، لما رأوه من عالم ذي إمكانيات محدودة.

والخلاصة أن الكتابة التي ظهرت بعد الحرب وأطلقت على نفسها - ما بعد الحدثنة - عززت في الواقع المحاولة لصياغة موضوعات أخلاقية من قبل الحدثنيين الأوائل، وكرس أصحابها جهودهم للتحرر من رهبة الحدثنة.

يقدم لنا الكاتب ثلاثة مصطلحات أساسية في مقدمة الكتاب: التحديث Modernization والحدثنة Modernity والحدثنة Modernism. الأول (التحديث) يشير إلى التغيرات في الوضع التكنولوجي الذي تقوده التطورات الرأسمالية والمدنية، التي جعلت الحياة في مطلع القرن العشرين تختلف عن سابقتها وعن القرن التاسع عشر. وظهرت التغيرات الاجتماعية والصناعية بشكل واضح في بريطانيا بإنشاء شبكة الخطوط الحديدية، وتطور شبكة الاتصالات، والاستثمار المحلي لشبكة الكهرباء، وتصنيع السيارات على نطاق واسع فيما بعد. كما يوثق استيفن كيرن في كتابه (ثقافة الزمان والمكان) 1983 بأن التحولات التكنولوجية قلبت التجربة الزمانية والمكانية: فقد ساعدت الآلة وطرق توفير العمالة على إنجاز الأعمال بسرعة أكبر، كما ساعد تطور وسائل النقل على اجتياز الحدود الإقليمية بسرعة أكبر. مع

بداية الربع الثاني من القرن التاسع عشر بدأ يتمركز العمل في المعامل والدوائر المدنية على القيص من الحرف المنزلية السائدة في القرن الثامن عشر (بالنسبة لأمريكا وألمانيا تأخرت قليلاً فيهما عملية التصنيع في هذا القرن عن بريطانيا). واتشغل روائيون من العصر الفكتوري أمثال تشارلز ديكنز (في إنكلترا) وبلزاك (في فرنسا) ووليم ديبن هووليز (في أمريكا) بالتغيرات الاجتماعية هذه، لكنهم أمّنوا نسبياً للنظم الأخلاقية والعقائدية الثابتة. لكن قبل بداية القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر، مع ظهور الداروينية وإرهاصات الحرب الشاملة، أصبح عزائنا الأخلاقي في مهب الريح.

تستخدم الحداثة (Modernity) للدلالة على التجربة الفردية والجماعية للعالم الحديث، وتحديداً كما تم تحسبدها بأفكار تمثل استجابة للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للتحديث. هذه الأفكار سارح بين القول الطوعي المفرط للبيئة المتحولة، والرفض لكل أساس الحداثة. والأمثلة على هذا الإفراط يقينها الكتاب من مئالين الأولى لـ تشارلز بودلير (رسم الحياة العصرية) 1963 والآخر من مفكرين ألمانيين تيودور أدورنو وماكس هورحمر (لعة التنوير) 1944م.

١. وهكذا أكد ماشياً أو سارح خطواته، فإنه يشق طريقه، في بحث سرمدى. يبحث عمن؟ قد نجلس ونهزأ من هذا الرجل..... هذا البائد المنزوي المتمتع بخيال نشط، يطوف دوماً في صحارى الباس الواسعة. يتسلح بهدف أكثر نبلاً من ذلك الهدف التافه. هدف أكثر عمومية وأفضل من بهجة ظرف زائل. إنه يبحث عن شيء نجهله، شيء يمكن أن نسميه (الحداثة) إذا جازت التسمية، يبحث عن حاجته لكلمة أفضل يعبر فيها عن الفكرة التي يبحث عنها..... الحداثة عابرة زائلة، إنها نصف الفن أما غيرها فهو الخالد أبداً.

المقتبس الآخر:

«الطبيعة..... تلك التي ينبغي فهمها رياضياً، حتى الذي لا يمكن أن نسلّم به كاللاعقلانية، وما لا يمكن معالجته يمكن أن نهتدي بمعالجته بالطرق الرياضية..... إن التفكير يتحول إلى شيء من تلقاء نفسه ليصبح حالة أوتوماتيكية، حالة التفعيل الذاتي، والآلة المجردة التي تنتج نفسها، هي نفسها يمكن استبدالها بألة أخرى».

إن البعد التاريخي بين هاتين العبارتين كبير، بودلير كتب مقاله عام 1863 في باريس عندما بدأ زخم الحدثاء يتراجع متأثراً بالحرب والمدنية معاً. كما أن وصفه الغنائي لطبيعة الحدثاء الزائلة يتناقض بشكل كبير مع الوصف المتشائم لأدورنو متألماً ومشفقاً على هذا العالم الظالم المتعقل الذي يسير كالألة، هذا الوصف المحزن مرده بشكل واضح إلى هذين الألمانين المبعدين في منتصف القرن العشرين. معظم الكتاباء الحدثائين يمكن أن نضعهم في مكان ما، بين من ينوح على الحدثاء وبين من يحتفي بها. ومع أن هذا الكتاب يتناول التيارات الأخلاقية المتشابكة في الحدثاء، فمن المفيد أن نترجمه إلى الظروف الثقافية التي عايشها بعض الكتاب، لنضع أساساً لتحليل أعمالهم تاريخياً.

أخيراً الحدثاء:

تدل على الوسط الفني الذي من خلاله نعبّر عن تجربتنا في الحدثاء؛ سواء أكانت شعراً أم نثراً أم فيلماً أم رسماً أم بحثاً أو بأشكال فنية أخرى. الحدثاء ليست حركة بالمعنى الذي يتوجه فيه الفنانون جميعاً إلى هدف واحد فقد وجدت مجموعات متصارعة وبيانات تحمل أهدافاً مختلفة، خصوصاً في سنوات التشاؤم التي سبقت الحرب العظمى. وبالمقابل يمكن أن نفهم الحدثاء على أنها مصطلح عام يصف سلسلة من التيارات الفنية التجريبية التي تقف ضد الأشكال الفنية السائدة والنظم العقائدية للقرن التاسع عشر. بهذا المعنى حاول الحدثائي أن يقتنع بالحدثاء في محاولة منه لإيجاد طريقة جديدة ومتنوعة موثوقة بها في تصويره للحدثاء. التفت العديد من الحدثائين لردود الأفعال لما لمسوه من عقم مشاعر القرن التاسع عشر وأشكال مهترنة في الكتابة، وأدركوا جيداً موقعهم الرمزي في القرن الجديد. إذا كان كتاب القرن التاسع عشر المميزون قد اتحدوا فكرياً من كتاب الحركة التنويرية الأخلاقيين، أمثال صموئيل جونسون وبنيامين فرانكلين، الذين سعوا لبناء حياة أنموذجية سواء من خلال القدوة الحسنة أم من خلال وصف هذه الحياة. فإن الحدثائين النمطين رفضوا مثل هذا الدور لاحقاً، لأنه يحمل في طياته الفطرسية. وبالمقابل فالرواية الحدثاء تميزت بالتناقض والريبة وبصوت الراوي الساحر

ونزوعه إلى الشك، وبطل الرواية غالباً غير جدير بما يتمتع به من استحقاق واحترام اجتماعي له.

ختاماً نستطيع القول بأن هذا الكتاب يقدم دراسة تحليلية متميزة للحدائث والأخلاق، فهي دراسة موضوعية وعالمية ومتنوعة، ورده فعل طويلة الأمد ومعقدة على الأخلاق التي سادت العصر البرجوازي في أوروبا. فالنظم الأخلاقية القديمة تداعت وخبت مع قيام الثورة الصناعية في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، التي حملت معها علاقات اقتصادية واجتماعية جديدة جعلت الفرد يعيش حالة من الأنانية والعزلة والقلق، ووضعت القيم البرجوازية السائدة في مهبط الرياح، لكن ما يريد أن يثبت الكاتب هنا هو أن القضايا الأخلاقية، قديمها وحديثها، لم تختف بالمطلق؛ بل لا تزال آثارها موجودة في أدب القرن العشرين. ■

ARCHIVE

موث النبي

فلاديمير بوندارينكو - زلفرا 08(142) 2008/8/20

ت: شاهر احمد نصر



لم يعد على الأرض ذلك العدد الكبير من الناس العظماء؛ وخاصة الكتاب العظماء. أما عدد الأنبياء فأقل بكثير. ولا يحبهم الناس عادة؛ بل يحقدون عليهم ويمقتونهم. يخافون منهم ويحسدونهم. حياتهم صعبة، لكنّها حياة تامة ومكتملة إنّها حياة حقيقية. لقد شيعنا أحدهم. إنّهُ ألكسندر إيساييفيتش سولجينيتسن. لم يكفهِ نصف عام حتى يتمّ تسعين سنة من العمر. يحمل ذلك دلالة كبرى بمختلف المقاييس الإنسانية. هنا يعني أنّ أحداً في الأعالي قاس، وحدد عمره المديد. وهذا يعني أنّه كتب عليه ألا يموت قبل ساعته. لقد أوحى إليه من الأعلى أن يقول كلمته. حمل صليبه في الحرب، وفي معسكرات الاعتقال، ومع معاناة مرض السرطان، ومنفىً من الوطن. حمّله بفضل محبتين رجوليتين كبيرتين اثنتين، بفضل انتصاره في العودة، وبفضل الأبواق النحاسية، المجد الأدبي، وجائزة نوبل. كان من الممكن أن يقتل مراراً وأن ينكسر، وأن يذوب ويتلاشى في الغار، ويفرق في الفقر المدقع، أو في بهارج الحياة. كان من الممكن ألا يلاحظ أحد، وأن يداس عليه، وألا يقوم أحد

بطباعة أعماله في روسيا، ولا في الغرب. لم يكن أول من اكتشف الغولاغ، بل إن باريس باشيلوف، أو أيفان سولونيفيتش نشرأ أشياء أكثر هولاً ورعباً قبله بكثير، لكن العالم كان أصم. لقد جاء في موعده. واعترف هو نفسه أن قوة عليا ما قادت في طريقه.

يتهمونه، كأي عظيم بالكثير. لا نبي بين أهله. يتهمونه أن خدمته العسكرية في الجبهة كانت في بطارية إشارة، وليس في الخندق الأول، وكأن الضابط الشاب هو من يقرر مكان خدمته العسكرية. خدم جميع كتاب الجبهة الساجين تقريباً في سلاح المدفعية، أو في سلاح الاتصالات، أو البحارة أو الطيران. لا نذكر أحداً من سلاح المشاة باستثناء فيكتور أستافيف. وأستافيف نفسه جرح بعيد الممارك الأولى، وتابع مسيرته غير محارب. ويتم أولئك الناس أنفسهم ألكسندر سولجيتسين، في الوقت نفسه، بأنه كتب رسائل نفعية مشيرة للجدل من الجبهة، شاتماً النظام، كي يرسلوه إلى معسكرات الاعتقال، ليحضي رمس الحرب بها سلام وهذوء. لكن، وبما أنه خدم بطبيعة الحال في بطارية تنصت في المؤخرة، فلماذا عليه الخوف قبيل نهاية الحرب من الاستشهاد، والتوفى إلى معسكر الاعتقال؟

... لم يرحموا سولجيتسين وحده. ولهذا السبب لا يمكن تصديق هذه الإشاعات. وكادوا بعد سنوات يتهمونه بالعمالة لصالح الولايات المتحدة الأمريكية. وفي أنه تمنى قصف الاتحاد السوفيتي بالقنابل الذرية. أصبحت عادة منذ أيام روما القديمة أن نقول الكاتب كلمات أحد أبطال عمله الفني. وهل يمكننا سؤال المدعين الذين يكيلون التهم أين قرؤوا ذلك؟ ألا يمكن اتهام بوشكين، على هذا المنوال، بأنه مذنب بقتل لينسكي؟

ويتهمونه بالعزلة في فيرمونت في الولايات المتحدة الأمريكية، وكأنه هو من نفى نفسه من الوطن. كما يتهمونه بأنه لم يعد إلى روسيا بالطرق المعتادة: عبر معسكرات كوليم، وعبر سيبيريا بطولها. أما هو، وعلى الرغم من كل شيء، لم يغضب على أحد، وحلم بسعادة شعبه.

يبدو أنهم نشروا ملايين النسخ التي تتضمن أفكاره وآراءه حول بناء روسيا. ولم يرغبوا في قراءة هذه الأفكار والآراء جدياً. دعوه إلى مجلس دوما الدولة، وضحكوا

منه ولم يرغبوا بسماعه. كتب ألكسندر سولجنييتسين طوال حياته عن أخلاقية الإنسان الروسي وعاداته. قد لا تخاف السلطات، ولا أعداء سولجنييتسين منه شخصياً، فهل يخافون من تجسيد الإنسان الأخلاقي في حياة روسيا؟ هل أرعهم أبطاله أمثال الماترونيين وإيفان دينسوفيتش؟

لقد أدهشتني دائماً رجولة وصلابة هذا الإنسان غير العادي. أفتخر بمعرفتي به. لقد تبادلنا الرسائل منذ كان يعيش في ميرمونتس وكنت أحد أوائل من كتب عنه في وسائل إعلامنا الوطنية، في صحيفة «روسيا الأدبية». وعندما عاد ألكسندر إيسايفيتش إلى روسيا، دعاني لزيارته، وسألني طويلاً عن روسيا. وتقابلنا لاحقاً مراراً. وأحياناً كان يتصل بي هاتفياً، (مخيفاً باتصالاته زوجتي - وكان غوغول، أو بوشكين يتصل)، سائلاً عن هذا الكاتب أو ذاك. لقد أحببنا دائماً الدقة في كل شيء. لقد لاحظت مع الوقت تمتعه بموهبة النقد الأدبي المدهش، واعتقد أنه سيتم إصدار كتاب خاص يتضمن مقالاته النقدية، **والتطاعاته، وتعليقاته**، حول: فاسيلي بيلوف، وليونيد بورودين، ويوسف بروفسكي. كان بإمكانه ألا يتفلسف أدبياً ما غريباً عنه، لكنه كان يحلله بمنتهى الدقة. أتذكر أنه في أحد أحاديثه معي تحدث عن أصدقائي، قائلاً: «يمتلك فلاديمير ليتشونين إحساساً مدهشاً بالكلمة، لا مثيل له عند غيره، أما ألكسندر بروخانوف فيمتلك إحساساً - المجاز والاستعارة فطرياً. مجازته واستعارته ليسا متكلفين ولا مصطنعين؛ بل هما عفويان وطبيعيان». حكم موجز وعميق.

لقد كان إنساناً سعيداً حقاً، لقد حقق كل ما فكر به في التاريخ، وفي الأدب، وفي الحياة. بقيت من آثاره كتب عظيمة، وأصبحت روسيا بعد وفاته أخرى، وترعرع في كتفه أبناء رائعون. تحدثت في أثناء مراسم الدفن في دير دونسكوي مع أرملة ألكسندرا دميتروفنا، مساعدته ومنظمة شؤون العملية الموثوقة. وقف إلى جانبها أبناؤها الثلاثة جميعاً، ثلاثة رجال أعزاء، ثلاثة أبطال روس. تشير هذه الأسرة الإعجاب فقط. لقد اختار ضريحاً لنفسه في مكان عظيم. سيتبادل مساء الحديث حول مصير روسيا مع المؤرخ الشابلي كليوتشوفسكي. يوجد لديهما ما يناقشانه.

قد يكون ألكسندر سولجنييتسين أحد رموز روسيا الرئيسيين في القرن العشرين. ستوليبيين، ولينين، وستالين، وغاغارين، وشولوخوف، وسولجنييتسين. قد يكون عدم

اعتراف سولجينيستين برميله شولوخوف مسألة منافسة، أكثر مما هي سياسية، مذكراً بعملية فهم وإدراك قضية تجنب تليستوي ودوستيفسكي أن يتعرف أحدهما إلى الآخر. أكان عبثاً امتلاكهما صديقاً مشتركاً هو ستراخوف. مرّ سولجينيستين في شبابه بمرحلة الحماسة وعشق الأفكار الشيوعية، عزم على كتابة رواية «أحيب الثورة»، من ثم حصلت الحرب، وأرسل إلى الجبهة، حيث كان أمر بطارية إشارة، واعتقل في نهاية الحرب، نتيجة قلة حذره في أقواله عبر رسائله التي أرسلها إلى الأصدقاء. أليس معسكر الاعتقال والمنفى، ومرض السرطان، وخيانة الأصدقاء، كثيرة على شخص واحد؟ لكن، كما يبدو، هذا هو القدر. كان عليه أن يعيش مجمل معاناة الشعب، ويظل على قيد الحياة كي يتحدث عنها. كان عليه أن يصبح هو نفسه قدراً ومضيقاً شعبياً. لن أكون متكلماً إذ قاربت مصيره بمصير تليستوي، لن نبحث في القمم الغنية، ستيدي الأيام الحقة. وللعلم فقد نبذ المنحع المحشم ليف تليستوي، لقد لعنوه وشتموه بصراوة وعمه أكثر مما شتم سولجينيستين في أيام بريجنيف، إذا كان فلاديمير كروبيس، في أياما هذه، مايرال يخاف من الهرطقات التليستوية، ألا يمكن التكهّن بتفكير مجتمع الأرثوذكسة المتشددة حول ليف تليستوي العظيم في حيه، وماذا كتب عنه النقاد الأرثوذكسيون والرسميون؟ تبين مراجعة الصحف الصادرة أيام تليستوي الكثير. لقد صمد الاثنان. وأثبتنا صحة موقفهما.

أعتقد أن فلاديمير لينين كان على حق: لقد قام ليف تليستوي بدور كبير لتحطيم النظام القيصري في نهاية القرن التاسع عشر، وأكثر مما فعله ألكسندر سولجينيستين لتحطيم النظام البلشفي. لقد ناضل الاثنان ضد تلك الأنظمة ليس طمعاً بمكاسب الائتلاجنستيا، وبالأحرى ليس طمعاً في المكاسب الشخصية، أو حباً بالرفعة والطموح الذاتي، بل في سبيل شعبيهما. لقد فضلا فكرة الشعب على فكرة الدولة، لم يكونا مواليين لسلطة الدولة، بل للشعب وقد وضعوا الشعب في موقع أعلى من هذا النظام المهيمن أو ذاك. هنا يكمن التمايز والافتراق الجذري بين سولجينيستين والمتحمسين الوطنيين حول فكرة الدولة. إننا ننسى دائماً الفرق الجوهرى بين مصالح الشعب ومصالح الدولة التي لا تتماهى البتة، اللهم إلا في أيام الكوارث والحروب العظمى.

ليس مصادفة أن يتجاوب أبطالهما الشعبيون: بلاتون كاراتاييف، وإيفان دينيسوفيتش. يملو وكأن كل كاتب قريب في الحياة من بطله: تسيذر عند سولجينيستين، وبولكونسكي عند تلتوي، لكنهما يبحثان عن الحقيقة عند الشعب البسيط. كاتبان روسيان عظيمان، نبيان، ومعلّبان...

لقد أدرك ألكسندر سولجينيستين مبكراً دوره التاريخي والأدبي، وبنى حياته بشكل واع. ارتكب العديد من الأخطاء، وحل طريقه مرات كثيرة، لكنه سرعان ما كان يدرك أخطائه ويقوم طريقه المحوري. وضع علامات فارقة طوال حياته. حتى مكان الدفن، اختاره مسبقاً بالاتفاق مع بطريك عموم روسيا. ليعلموا ويقدرُوا. كي يروا ويفكروا، ويتبصروا.

هناك من يشجب ويسكر نصرافته، فلنكن لقد أراد ألكسندر إيفانوفيتش أن يقدر على فعل كل شيء بشكل مقصود كتب رواية «المحلة الحمراء» التي تعادل بعظمتها تاريخ القرن العشرين لقد امتلك رجولة رفع يده في وجه المستحيل. كان يستعد لمقابلة الموت يومياً، وهو يكتب في العزلة الاستوائية رواية «أرخبيل غولاغ»، وكان متوقفاً أن يحصل كل شيء. كمى قمة من هذه القمم كي تخلد تاريخياً إلى الأبد.... مرت الأيام وحاز الكاتب على الجوائز وعلى المجد العالمي، وأصبح له أسرة وأولاد ألم يحزن الوقت كي يرتاح؟ ها هو ثانية يتحدث المستحيل، رافعاً المسألة الروسية - اليهودية في كتاب «متنا عام معاً». لقد خاف من مافشة هذه المسألة أكثر الباحثين معرفة وجرأة في أي اتجاه أدبي، خافاً من الاتهام بالصهيونية، أو معاداة السامية. لقد أصبح النقاش النظري العقلاني بين هذين الشعبين ممكناً بعد كتاب «متنا عام معاً»...

أتذكر، أن زوجته الأولى ناتاليا ألكسيفنا ريشيتوفسكايا، التي كتبت على معرفة جيدة بها، أعطتني مخطوط «اليهود في روسيا وفي الاتحاد السوفيتي» لقد طلبت مني نشر هذا النص قدر الإمكان بعد وفاتها، ووفاء ألكسندر إيساييفيتش وكتب مقدمة النص. ثم، مع الأسف، نشر هذا البحث بشكل غير متقن، مع بعض الإضافات غير الموفقة، من قبل أحد السجناء السياسيين السابقين. يدل تاريخ كتاب

هذه المادة - عام 1968، على أن سولجينيتسين اهتم منذ زمن بعيد بهذه المسألة الهامة للشعب، وبناء على البحث الموجز في عام 1968 نتج كتاب رائع امتد عام معاً.

أشعر بالأسف أحياناً، لأن سولجينيتسين، كان يضع الكتابة الأدبية جانباً لمدة طويلة، نتيجة اهتمامه بالمسائل الاجتماعية والوطنية، وكان يقول إنه يرغب بكتابة قصص قصيرة للترويج عن النفس والروح، لكن الوقت لم يكن يكفي. ثم تحولت تلك القصص القصيرة إلى رواية: «حوش ماتريونا»، ويوم في حياة إيفان دينسوفيتش، أو عمله المتأخر «فوق الكور» - وأصبحت نموذجاً للأدب الروسي الكلاسيكي. لقد كان قاصاً عظيماً، وهذه الموهبة لا تعطى لأي كاتب. هل كان على حق؟ لا أعرف. أصبحت الحديقة العسة في قصصه، مرة أخرى، أكبر حجماً وموضوعية من تصريحاته الداتية والسياسية. يبقى لمرأ محيراً بالنسبة إلي، كيف وصل بعد «أرخيبيل» إلى الحمقة المجارية في قصة فوق الكور، التي تسوغ عظمة القفزة السالينية إلى المستقبل. لو حيرت لجعلت هذه القصة، مع «حوش ماتريونا» المادة الأولى في برامج المدارس والمعاهد

لكن ألكندر إيسايفيتش يرى في نهاية القرن العشرين، أن الكتابة الأدبية الفنية وحدها لن توقف القارئ، مهما كانت جيدة.

كان قريباً من حيث الطاقة من فلاديمير ماياكوفسكي، ولو كان ذلك من مواقع مختلفة، ومواقف مختلفة...

لقد قاتل، دفاعاً عن شعبه، ليس النظام الشمولي الضاغظ، فحسبه بل وقاتل الانتيلجنسيا الليبرالية اللامبالية تجاه الشعب وبالتالي التي تحتقر الشعب، ولنتذكر نقده اللاذع في مقالته «التعديون عندنا». وهكذا انقضت عنه شيئاً فشيئاً تيارات الليبراليين المعجبين به والمدافعين عنه. انقضت التيار الأول بعد مقالته «التعديون عندنا»، والتيار الثاني بعد التحليل العميق والقاتل للديمقراطية الغربية، والنفطرة الأمريكية. تبين أنه ليس ليبرالياً فقط، بل وليس مناصراً للغربة على الإطلاق.

لقد حفر عميقاً في التاريخ، وبالتالي في أعماق الحقيقة. واستبطل أن منبع الشر، لم يكن على كل حال، في أكتوبر عام 1917، بل في شباط، في الحكومة المؤقتة التدميرية، وكان أكتوبر نتيجة حتمية لانقلاب شباط.

لم تحبّ السلطات الوطنية الكاتب الروسي العظيم، وفي المقابل بدا وكأن الغرب يحتضنه، ومنحه جائزة نوبل، ونشروا أعماله إلى حين في أشهر دور النشر. لكن هل يمكن بأي حال إخفاء صوت الحقيقة أو تمويهه؟ يكتب ألكسندر إيسافيتش، وخلافاً لإرادة مناصريه الليبراليين، كلمات قاسية حول العالم الغربي المعاصر.

صديقه، وحليفه - من يقف مع الشعب أفصح الشعبي العظيم في القرن العشرين عن رأيه في سنواته الأخيرة، قائلاً: «حماية ووقاية الشعب والمحافظة عليه وعلى منتهه - أعلى المهام العليا للدولة» فهل بحمته؟

لم يعد إلى روسيا من أجل إحياء الأصوات الأخيرة، إذ إنه حتى قبل أن ينزل من قطار الشرق الأقصى، أخذ يلوم ويكيل الاهتمامات إلى سلطة يلتسين بسبب تخريبها وتدميرها الوطن، وإعصار الشعب سرعان ما أبعدوه عن شاشة التلفزيون، ومنحت وسائل الإعلام له دور الشيخ الهرم المنسي، الذي يمرر بما لا يعرف. وطالما لم تعد روسيا إلى الإدارة الذاتية القاعدية - من الأسفل - وإلى تنظيمها الخاص القديم القائم على أساس المجالس الشعبية، لن يحل أي نظام بما في ذلك في النسق الأعلى للسلطة.

رفض الكاتب سولجينيستين الحائز على جائزة نوبل، وعلى العديد من الجوائز العالمية، قبول الجوائز الوطنية زمناً طويلاً، حتى بعد عودته إلى روسيا: ليس وقتاً مناسباً - عندما يغالب الشعب الفقر والتفكير - لاستلام، على سبيل المثال، جائزة أندرية بيرغوزفاني من أيدي سلطة يلتسين. أنعش الأمل الكاتب في السنوات الأخيرة، مع التغيرات البوتينية، في أن تنتعش روسيا ذاتها. يبدو الكسندر سولجينيستين في هذا الانقلاب من المعارضة الحادة إلى الدعم المتحفظ لإدارة بوتين قريباً من الكسندر بروخانوف. ليسا في حاجة لا إلى الجوائز، ولا الأوسمة، ولا المنفعة الشخصية، لقد أمانا بالإمكانات والمقدرات الذاتية للبناء الجديد للدولة الروسية.

لم يتملق، ولم يداهن ألكسندر سولجينيستين أية سلطة، وامتنع عن مقابلة رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، ورؤساء الدول الأخرى - فما حاجته لحاكم جديد آخر؟ لكن إذا تبطلت من وراء هذا الحاكم أشعة لإتقاذ شعبه ويعثه، فهو مستعد للقاء الرئيس الجديد والجلوس معه طويلاً، على الرغم من السن والعمر الطويل والشيخوخة والوهن الشديد.

رآه أعداؤه الثابتون منسجماً مع السلطة الجديدة، إنما الانسجام كان، كما هو الحال طوال عشرات السنين، مع شعبه.

لقد ودعنا جثمانه في مبنى أكاديمية العلوم، وتم الدفن يوم الأربعاء في دير دونسكوي، الذي أحبه كثيراً لم تكن هناك حشود ضخمة، لا في أكاديمية العلوم، ولا في دير دونسكوي. ولا حاجة لذلك ولا بهرجة تليفزيونية. لقد سار خلف نعش بوشكين نفر قليل من الأصدقاء. **سنعرفه**، إنسانياً ومع الوقت أي إنسان خسرناء وأي إرث عظيم وضخم، ومفقد للشعب قد كسب.

لقد نجح في تحقيق الكثير خلال حياته الطويلة، لأنه قدّر قيمة الوقت. هذه أحب عباراته إليه: «يجب الانطباع على درب الحياة بالسلوك والفعل اليومي».

قام هذا الكاتب الروسي العظيم بالعديد من الأعمال العظيمة، مما جعل بصماته تمتد وتنتشر في جميع أصقاع الكرة الأرضية. سيقروونه ليس أيام السقوط، فقط، مستعبدين دروس الرجولة والشجاعة، بل أيام النصر، لتحديد آفاق المستقبل.

لقد أصبح الكاتب الوطني الروسي كاتباً عالمياً منذ زمن بعيد، والتصقت كنيته في جميع أركان الأرض باسم روسيا. لنتمتع رفاته بالسلام...

سولجينيستين ألكسندر إيسايفيتش (مواليد: 1918/12/11)

كاتب روسي، روائي ومسرحي وشاعر

ولد ألكسندر إيسايفيتش سولجينيستين في مدينة كيسلوفودسك، في شمال القوقاز. حصل والده سولجينيستين على تعليم ليس سيئاً، على الرغم من أصولهما الريفية. غادر والده إيساي سولجينيستين جامعة موسكو متطوعاً إلى الجبهة مع بدء

الحرب العالمية الأولى، وحصل على ثلاثة أوسمة تقديراً لشجاعته، وقتل في الصيد قبل نصف عام من ولادة ابنه.

عملت والدته ألكسندر إيسافيتش، السيلة تايسا راحروفنا، بعد وفاة زوجها ضاربة آلة كاتبة، لكي تطعم نفسها وولدها، ثم انتقلت مع ابنها إلى رستوف على الدون عندما بلغ السادسة من العمر. توافقت سنوات طفولة سولجينيستين مع إقامة السلطة السوفيتية وتدعيمها. بدأت في سنة ولادته الحرب الأهلية الدامية في روسيا، التي انتهت بانتصار البلاشفة بزعامة لينين. انتسب ألكسندر إيسافيتش بعد إنهائه المدرسة بنجاح في عام 1938 إلى جامعة رستوف، حيث تعلم الرياضيات والفيزياء على الرغم من اهتماماته الأدبية، كي يؤمن لاحقاً راتباً ثانياً. تزوج في عام 1940 من زميلته في الدراسة نانالي ريشنوفسكي، ومع حصوله على دبلوم في الرياضيات عام 1941، أنهى أيضاً دراسته بالمراسلة في معهد الفلسفة، والأدب، والتاريخ في موسكو. عمل سولجينيستين بعد الجامعة مدرس رياضيات في مدرسة رستوف المتوسطة. تم تجنيده في القوات المسلحة عام 1941 عندما بدأت الحرب ضد ألمانيا الفاشية. اعتقل سولجينيستين فجأة في شباط عام 1945، وجرّد من رتبة ضابط، وأرسل إلى موسكو، إلى سجن التحقيقات في لوبيانكا. حكمت المحكمة المكونة من ثلاثة أشخاص بالسجن لمدة 8 سنوات، مع النفي إلى سيبيريا بسبب ممارسته التحريض والدعاية المعادية للسوفيت. وقعت رسالة سولجينيستين إلى صديقه التي يهاجم فيها ستالين في أيدي السلطات التابعة لوزارة الداخلية، وكذلك مسودة القصص التي عثروا عليها عند تفيش محطة خرائط الضابط المخصصة له. قُبِعَ ألكسندر إيسافيتش سولجينيستين سنة في سجن موسكو، ومن ثم تم نقله إلى مارفينو إلى السجن الخاص في ضواحي موسكو، حيث كان علماء الرياضيات، والفيزياء، والاختصاصات الأخرى يجرون أبحاثاً علمية سرية. تحدث سولجينيستين في فترة لاحقة قائلاً إنّ دبلوم الرياضيات صان عملياً حياته، لأنّ النظام في سجن مارفينسكي كان ألطف بكثير من السجون والمعسكرات السوفيتية الأخرى. نقل سولجينيستين من السجن التخصصي في مارفينو إلى معسكر السجناء السياسيين في كازاخستان، حيث اكتشفوا

أن الكاتب العتيد مصاب بسرطان المعدة، وقد قضي عليه. لكنه بعد إطلاق سراحه في 5 آذار (مارس) عام 1953 (في يوم وفاة ستالين) خضع لعلاج باطني ناجح في مستشفى طشقند وتعافى. عاش منفياً حتى عام 1956 في مختلف مناطق سيبيريا، معلماً في المدارس، وفي حزيران (يونيو) عام 1957 أرسل إلى ريزان بعد إعادة الاعتبار إليه، حيث عمل أيضاً مدرس رياضيات في مدرسة متوسطة. حصلت زوجته التي تزوجت خلال الفترة التي أمضاها في السجن على الطلاق ورجعت إلى سولجيتسين. وفي عام 1956 بدأ القائد السوفيتي ن. س. خروشوف حملة مناهضة الستالينية، والنضال ضد «عبادة شخصية» ستالين... صادق خروشوف شخصياً على طباعة قصة سولجيتسين «يوم في حياة إيفان ديسوفتش»، والتي رأب النور في عام 1962، ونشرت في مجلة «نوفي مير» - العلم الجديد». يتحدث الكتاب الأول للكاتب الذي كتب بأسلوب واقعي، وبلغة حية سهلة عن يوم واحد أمصاه البطل الرئيسي المعتقل إيفان دينوسيفيتش شوخوف في معسكر الاعتقال، والذي تسرد القصة باسمه. قوبلت القصة بالقدرة الإيماني المتحمس، الذي قارن «يوم في حياة...» بـ «مذكرات من بيت الأموات» لدوستيفسكي. نشر سولجيتسين في «نوفي مير» بعد عام من ذلك عدناً من القصص، مما فيها «حادث في محطة كريتشتوفك»، و«حوش ماتريونا»، و«الخير القضية» ووصل الأمر إلى حد ترشيح الكاتب لنيل جائزة لينين في الأدب عن عام 1964، لكنه لم يحصل على المكافأة، وتوقفوا عن نشر قصصه بعد إعفاء ن. س. خروشوف من منصبه. كانت قصة «زاهار - كاليتا» آخر عمل ينشر له في الاتحاد السوفيتي وذلك عام 1966. وجه سولجيتسين، بعد ذلك، في عام 1967 رسالة مفتوحة إلى مؤتمر اتحاد الكتاب مطالباً بإنهاء الرقابة، مبيناً أن المخابرات السوفيتية (ك.ج.ب.) صادرت مخطوطاته، تعرضت الكاتب للملاحقة، والمطاردة الصحفية، ومعت أعماله. وفاقم الوضع وزاده سوءاً وقوع روايته «في الدائرة الأولى» (1968)، و«جناح السرطان» (1968...1969) في الغرب، ونشرهما هناك دون أخذ موافقة المؤلف، مما زاد صعوبة حالة سولجيتسين في وطنه، تلك الحالة التي كانت صعبة بطبيعة الحال، ومن غير ذلك. رفض الكاتب تحمل مسؤولية

نشر مؤلفاته في الخارج، وصرّح بأنّ السلطات ساعدت في نقل مخطوطاته خارج البلاد لتكون ذريعة لاعتقاله. رواية «في الدائرة الأولى» - رواية هجائية، تجري أحداثها في المعهد - السجن التخصصي في مافرينو، المشابه لذلك السجن الذي أودع فيه الكاتب نفسه في أربعينات القرن العشرين. قيم العديد من القاد الغربيين عالياً الرواية لتقدمها تلك اللوحة العريضة والتحليل العميق غير المتحامل للواقع الساليني. وتحمل الرواية الثانية للكاتب «جناح السرطان» طابع السيرة الذاتية: فبطل الرواية روسانوف، يعالج، كما عولج في حياته المؤلف نفسه من السرطان في مستشفى تخصصي في آسيا الوسطى. الموضوع الرئيسي في رواية «الجسد السرطان» هو صراع الإنسان مع الموت، على الرغم من احتوائها على نبرة سياسية واضحة. يقدم الكاتب فكرة مفادها أنّ صحابيا المرص القاتل يطعمون شكل غير مألوف بالحرية التي يفتقدها الناس الأصحاء. **حاز سولجينيتسين في عام 1970 على جائزة نوبل** للأدب «تقديراً للقوة الأخلاقية والمعوية المستقلة من تقاليد الأدب الروسي العظيم». أعلن الكاتب مباشرة عند معرفه ببله الحائزة أنّه ينوي استلام الجائزة شخصياً في اليوم المحدد» لكن، وكما حصل منذ 12 سنة مضت، عندما منحت جائزة نوبل إلى كاتب روسي آخر هو بوريس باسترناك، عدت الحكومة السوفيتية قرار لجنة نوبل قراراً «سياً معادياً»، فقد قبل سولجينيتسين الجائزة الرفيعة شاكراً متغيباً عن حضور حفل التكريم خوفاً من أنّه لن يستطيع العودة إلى الوطن بعد مغادرته. بين عضو الأكاديمية السويدية كارل راغنار غيروف في كلمته أنّ مؤلفات سولجينيتسين تشهد على «قيمة الإنسان التي لا تقهر». وقال غيروف مذكراً بملاحقة الكاتب في وطنه قاتلاً: مهما توعّدوا وهدّدوا الكرامة الإنسانية، فإنّ إبداع سولجينيتسين لا يعد تهمة موجهة لقامعي الحرية فحسب، بل وتحذيراً: «بأنهم يمثل هذه التصرفات يلحقون الضرر بأنفسهم بالدرجة الأولى». وردت في المحاضرة التي ألقاها سولجينيتسين حول جائزة نوبل في عام 1972 فكرة الكاتب المحببة القائلة إنّ الفنان - هو آخر من يحمي الحقيقة. وتنتهي المحاضرة بالعبارة التالية: «كلمة الحقيقة وحدها ترجع العالم بأسره». يسمح لسولجينيتسين بعد عام من حصوله

على جائزة نوبل أن ينشر مؤلفاته في الخارج، وفي عام 1972 نشرت دار لندن باللغة الإنكليزية «أب الرابع عشر» - أول كتاب ملحمي متعدد المجلدات عن الثورة الروسية، الذي كثيراً ما يقارن بـ «الحرب والسلام» لتلستوي. يتضمن «أب الرابع عشر» من وجهة نظر المحللة الأمريكية باتريشا بليك «تبياناً رائعاً لأثر الحرب على حياة الناس العاديين، وعلى الأمة جميعها بالكامل». صادرت المخابرات السوفيتية (ل.ج.ب.) في عام 1973، بعد استجواب ضاربة الآلة الكاتبة مخطوط مؤلف سولجينيستين الرئيس «أرخيبيل غولاغ، 1918...1956: تجربة البحث الفني». أراد سولجينيستين وهو ينقب في الذاكرة، ومستخدماً المذكرات الشخصية، حول الأيام التي أمضاها في معسكرات الاعتقال، وفي المنفى، أن يعيد تكوين التاريخ السوفيتي غير الموحد رسمياً، وأن يخلد ذكرى ملايين المنفيين السوفيت «الضائعين في غبار معسكرات الاعتقال» بقصد من «أرخيبيل غولاغ» السجون، ومعسكرات العمل - لإعادة التأهيل، ومستوطنات المقيمين، الموزعة على كامل الأراضي السوفيتية. يستخدم الكاتب في كتابه ذكريات، وشهادات شفوية ومكتوبة لأكثر من 200 سجين، التقاهم في أماكن سجنه. اتصل سولجينيستين بعد مصادرة مخطوطاته مباشرة بنشره في باريس وسمح له بشر السخة المنقولة إلى الخارج من «أرخيبيل» التي رأت النور في شهر كانون الأول (ديسمبر) عام 1973، وفي 12 شباط (فبراير) عام 1974 اعتقل الكاتب، واتهم بالخيانة الوطنية، وجرّد من الجنسية السوفيتية، وأبعد إلى ألمانيا الغربية. بعد مدة سمح لزوجته الثانية ناتاليا سفيتلوا، التي تزوج منها سولجينيستين عام 1973، بعد طلاقه زوجته الأولى، أن تلحق به مع ثلاثة أولاد. ينتقل سولجينيستين بعد سنتين من الإقامة في زيورخ إلى ولاية فيرمونت في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث ينهي الكاتب المجلد الثالث من «أرخيبيل غولاغ» (صدرت الطبعة الروسية عام 1976، والإنكليزية عام 1978)، وتابع العمل، أيضاً، على الروايات التاريخية بالكامل، التي بدأها بـ «أب الرابع عشر»، والتي أسماها «العجلة الحمراء»، التي تعد، حسب كلام سولجينيستين نفسه «تاريخاً تراحيدياً يعكس كيف دمر الروس أنفسهم ماضيهم، ومستقبلهم». دارت نقاشات

عاصفة حول اسمه بعد انتقاله إلى الغرب، وترحلت سمعته حسب تصريحاته. عندما انتقد في كلمته الموجهة إلى طلبة جامعته هارفرد، والتي ألقاها بمناسبة منح درجة فخرية، مادية الغرب الرأسمالي، بالحدة نفسها التي ينتقد فيها القمع في الشرق الاشتراكي، أسماه أعداؤه بـ «الرجعي الطوباوي». كما أنّ مؤلفات الكاتب لا تلقى التقسيم ذاته. لاحظ الناقد الأمريكي جوزيف إيستين في عام 1972 أنّ «النزاع الأخلاقي هو أساس أي فعل» عند سولجينيستين. كتب الكاتب السياسي اليوغسلافي ميلوفان جيلاس ناقداً «أب الرابع عشر» في عام 1972، يقول: «يملا سولجينيستين الفراغ الحاصل في الثقافة والوعي الروسيين. لقد أعاد إلى روسيا روحها - الروح نفسها التي كشفها أمام العالم بوشكين، وغوغول، وتلستوي، ودوستيفسكي، وتشخوف، وغوركي» «بعد الموضوع الرئيسي عند سولجينيستين تبجيل الأخلاق الإمكانية الوحيدة للقاء على قيد الحياة في العالم الكوموني، حيث تضمن الأخلاق وحدها القيمة الإنسانية، وحيث تمتلك فكرة الإنسانية طابعاً سامياً فوق القيم، كما يرى الباحث الأمريكي جوزيف فرانك.

من كتابات سولجينيستين وأقواله

ذلك الزمن

.... لم يعد الأسفلت مرثياً على الإطلاق، نمت مكانه الأزهار والأعشاب. إنّ يتسكع منذ عشر سنوات، أحياناً في عزّ الظهيرة، ولبلاً أحياناً أخرى، اجتاز آلاف الأميال سيراً على الأقدام، لكنّه لم يصادف ولا مرة راجلاً واحداً. ها هو يصل إلى تقاطع ثلاثي الاتجاهات، يصب في الشارع هنا طريقان معبدان يخترقان المدينة؛ كان الهدوء الآن يعم المكان. نهبت السيارات الطريقين بسرعة طوال اليوم، عملت محطات البنزين دون كلل، أزت السيارات وهدرت، كسحابة خنافس ضخمة، متزاحمة وسابقة بعضها بعضاً، ناخرة شلر غازات العوادم، نهبت وأسرعت كلّ منها إلى هدفها البعيد. تشبه هذه الطرق الآن مجاري الأنهر، الجدياء، - مجرى حجري يتجمد بصمت تحت ضوء القمر.

انعطف في الزقاق، حان وقت العودة. بقي عليه قطع حارة واحدة ويصل إلى البيت وفجأة طارت سيارة وحيدة من الزاوية وأعمته حزمة الضوء الباهر. تسمر رعباً كفراشة ليل في شعاع مصباح، ومن ثم تحرك كالمسحور باتجاه الضوء.

أمر صوت معدني:

- قف! لا تتحرك! ولا خطوة!

توقف.

- يديك إلى الأعلى!

- لكن... - أراد الحديث.

- ارفع يديك! منطلق النار!

أمر جلبي - الشرطة، حادث نادر، وغير متوقع؛ إذ إنه لم يبق في المدينة ذات الثلاثة ملايين قاطن إلا سارة شرطة واحدة ووحيدة، أليس كذلك؟ تم تقليص قوات الشرطة، منذ عام ماضي، أي في عام 2052 - في سنة الانتحاسات - وبقيت سيارة واحدة من أصل ثلاث سيارات ما انفك عدد الحرائق ينخفض، لم تعد الشرطة ضرورية، وبقيت هذه السيارة الوحيدة قدور وندور في الشوارع الفارغة.

- الاسم؟ - سألت سيارة الشرطة بصوت معدني منخفض؛ أعمى النور الباهر المنبعث من المصباح الأمامي الصر، لا يمكن رؤية الناس.

- ليونارد ميد. - أجاب.

- أعلى!

- ليونارد ميد!

- نوع العمل؟

- ربّما أسمى كاتباً...

(Ray Bradbury) (ري برادرين) - (الراجل)

سولجينيتسين يتحدث

زافترا : العدد 08 (142) تاريخ 2008/8/20

نشرت صحيفة «الإيزفستيا» في أيار عام 1994 قبل عدة أيام من عودة سولجينيتسين إلى الوطن مقابلة مجلة «فوريس» مع «الناسك الغير موني». لم يفقد هذا النص الذي مضى على نشره 14 عاماً راحته.

سؤال: يتصاعد التوتر بين روسيا وأوكرانيا التي أصبحت مستقلة، والتي يدافع الغرب بصراحة عن وحدة أراضيها...

جواب: تصوروا أن ولايتين اثنتين، أو ثلاث ولايات من ولاياتكم الغربية الجنوبية أعلنت في يوم شؤم أنها خلال 24 ساعة ستصبح دولاً مستقلة عن الولايات المتحدة الأمريكية، وستعلن اللغة الإسبانية لغة وحيدة فيها، وعلى جميع السكان الذين يتحدثون الإنكليزية، وعلى الرغم من أنهم يعيشون هناك منذ 200 سنة، أن يتقدموا خلال سنة أو سنتين بامتحان في اللغة الإسبانية، وأن يؤدوا قسم الولاء للدولة الجديدة، وإلا لن يحصلوا على الجنسية، وسيحرمون من حقوقهم المدنية، ومن حقوق الملكية والخدمات. كيف سيكون رد فعل الولايات المتحدة الأمريكية؟ لا أشك، في التدخل العسكري.

لقد فقدت روسيا خلال 24 ساعة 8 - 10 مقاطعات روسية بحتة، واستقبلت 25 مليوناً من أصحاب الجنسية الروسية، الذين وجدوا أنفسهم في وضع «الأجانب غير المرغوب فيهم»... ولم تقم «روسيا الإمبريالية» بأية حركة مسلحة لمعالجة هذه الشوكة الغربية وتصحيحها...

من قام بمثل هذا المثل المحب للسلام في التاريخ العالمي؟ روسيا اليوم مريضة جداً، وشعبها مريض لدرجة الاستنزاف الكامل. لكن، على أية حال! فليكن لديكم ضمير، لا تطلبوا من روسيا - في صالح أمريكا نفسها - أن تتخلى عن أي اهتمام بأمنها، وبإنهيارها منقطع النظير...

أنا شخصياً نصف أوكراني، تعرّعت على سماع اللغة الأوكرانية، أحب ثقافتها، أؤمن من كل قلبي كل النجاح لأوكرانيا - لكن في حدودها القومية الواقعية، دون الاستيلاء على المقاطعات الروسية...

* تحاول روسيا اليوم أن تقوم بدورها في يوغسلافيا السابقة، الواقعة على بعد العديد من الأميال عن الحدود الروسية.

** أنا صد فرض السلافية العامة. أعتقد أننا يجب ألا نشغل بتدبير شؤون البلقان والسلاف. لكن الغرب أقام تلك الغلبة والتفوق ضد الصرب، وكأن صربيا هي المذنبة في كل شيء. جميع شعوب يوغسلافيا البائسة غير مذنبة بلا استثناء - لا الصرب، ولا الكروات، ولا البوسنيون. تعود جذور المشكلة في يوغسلافيا، كما هي

الحال في الاتحاد السوفيتي: فصل الشيوعيون (عندهم تيتو، وعندنا لينين، وستالين) الحدود القومية العرقية غير المسوغة والمدعمة تاريخياً - الحدود الداخلية والإدارية، ونقلوا السكان طوال سين من منطقة إلى أخرى. وعندنا - خلال أيام معدودات أيضاً - أخذت يوغسلافيا تفكك، أعلنت القوى الغربية الرئيسية بتسرع غير مسوغ، وبلا مسؤولية الاعتراف بهذه الدول - يحدودها الاصطناعية المزورة. لهذا السبب يتحمل قادة القوى العظمى الغربية إلى جانب تيتو مسؤولية هذه الحرب الدعوية المنهكة والمضنية التي تفتت وتنهك شعوب يوغسلافيا السابقة..

✱ يوجد العديد من الروس الآن تحت تأثير الثقافة الغربية. هل هذا جيد؟

✱✱ نعم إن روسيا تأخذ اليوم الكثير من الغرب ومع الأسف تأخذ الكثير مما هو الأسوأ في الغرب - المحدثات، الحلاعة والمهر، والجريمة المنظمة، وأحدث أشكال الغش والاحتيال. ■

ARCHIVE

هنري ترويا

كاتب سير عمالقة الأدب الروسي والفرنسي

بين الثقافتين الفرنسية والروسية

حصة النيف



حلت في شهر آذار من هذا العام الذكرى الثانية لوفاء الأديب الفرنسي هنري ترويا؛ حيث توفي في ذلك الشهر من عام 2007 عن حمسة وتسعين عاماً. فمن هو هنري ترويا هذا؟

أول ما يتبادر إلى أذهان من يعرفونه أنه كاتب سير عمالقة الأدب الروسي: من تولستوي إلى ديستوفسكي إلى بوشكين وتشيفوف وغيرهم. ولكن هذه الروائع التي كتبها ليست كل ما كتب فعلى مدى حياة أدبية استمرت ما ينوف على سبعين عاماً، أنتج ترويا (105) كتب تشمل السير والرواية والقصة القصيرة بالإضافة إلى أدب الرحلات والدراسات التاريخية والمسرح. أما السير فلم تقتصر على الأدباء الروس فقط، بل شملت كذلك سير شخصيات أدت دوراً أساسياً في تاريخ روسيا، وكذلك سير كثير من كبار الأدباء الفرنسيين.

هذا النتاج كمّاً ونوعاً أهل ترويا لكي يتم اختياره لعضوية الأكاديمية الفرنسية على مدى ستة وأربعين عاماً، وهي أطول فترة يقضيها كاتب فرنسي بين أعضاء

الأكاديمية الذين يطلق عليهم اسم «الخالدين». ولكن السؤال الذي قد يتبادر للذهن لماذا اهتم ترويا بالذات بسير حياة عمالقة الروس من أدياء وشخصيات تاريخية؟ هنري ترويا في الحقيقة روسي الأصل ينحدر من عائلة من أصول أرمنية، هاجرت عائلته إلى فرنسا قبل قيام الثورة البلشفية في روسيا في عام 1917، وكان حينذاك في سني طفولته إذ ولد في موسكو في عام 1911. أطلق عليه أبواه اسماً أرمنياً هو «ليفون أصلان طوروسيان» (وكان اسمه بالروسية ليف أصلان نوفيتش تاراسوف). ولم يتخذ اسم هنري ترويا إلا في السابعة والعشرين من عمره، بعد أن تمكن من إثبات موقعه على الساحة الأدبية في فرنسا. أتقن الفرنسية قراءة وكتابة منذ طفولته الأولى؛ حيث تتلمذ على مربيته السويسرية التي أغنت مخيلته كذلك بالحكايا الشعبية ورواية الأساطير والتقاليد الشائعة، ولذا فولد كاتباً للقصة كما وصفه أحد أعضاء الأكاديمية الفرنسية حين نعاه باسم الأكاديمية في صحيفة الفيجارو الفرنسية، وأضاف: «كاتب الكتابة هي ما عاش من أجله، واليوم الذي لم يكتب فيه كان، في نظره، عبارة عن إنم كبير بركبة».

كان في الواقع غزير الإنتاج إلى درجة مذهلة؛ حيث أنتج على مدى حياته مئة وخمسة كتب، كما أسلم، وكتب آخر إصداراته قبل سنة من وفاته حين كان في الرابعة والتسعين من عمره، وهي رواية تحمل عنوان «الصيد» كان يصدر ما معدله سيرة ورواية كل عام. كتب سيرة حياة كل من تولستوي وديستوفسكي وبوشكين وتشخوف وجوجول وليرمنتوف وتورجنيف وجوركي وبوريس باسترناك. ولم يكتف بمعالجة الأدب هؤلاء؛ بل كتب أيضاً سير حياة شخصيات أدت دوراً أساسياً في تاريخ بلده الأصلي ومنهم: إيفان الرهيب، وپطرس الأكبر، والملكة كاترين، وألكسندر الثاني، ونيقولا الثاني وراسبوتين. ومن آخر السير التي كتبها سيرة تتناول الموسيقار الروسي الشهير تشايكوفسكي. هذه السيرة تحمل عنوان «البارونة والموسيقار»، وهي في الحقيقة سيرة البارونة ففون ميلك، ولكنها تستعرض بدقة شخصية تشايكوفسكي الذي كانت هذه البارونة تحبّه عن بعد من دون أن تقابله

وترعاه مادياً بكل كرم: وكانا يتبادلان الرسائل بغزارة؛ حيث يشرح الموسيقار في رسائله وجهات نظره في مضمار الموسيقى والأدب والدين والتاريخ والسياسة. لم يهمل ترويا سير عمالقة الأدب في وطنه المتيّنى فرنسا؛ حيث كتب سير حياة إميل زولا، وبلزاك، وفلوبير وفيرلين. وكل هذه السير مكتوبة بأسلوب يتسم بكل الطلاوة والانسياب؛ بحيث تتدفق وكأنها الرواية بلغة فرنسية غاية في الإتقان والدقة وبأسلوب هو الأسلوب السهل الممتنع. وهو يعتمد في مصادره بشكل أساسي على الرسائل التي كان هؤلاء العمالقة يتبادلونها مع أصدقائهم وأفراد عائلاتهم وناشري أعمالهم والشخصيات الأدبية الأخرى التي كانوا على علاقة بها. وهم يعتبرون في هذه الرسائل، كما هو متوقع، عن مكنونات صدورهم بكل صراحة وعن دوافعهم للكتابة ووجهات نظرهم في الحياة الساسية والاجتماعية، كما قد لا يتسنى لهم في كتاباتهم نفسها. وإن المرء ليحسّ بالحسرة، لأن كتابة الرسائل تكاد تسدّ في هذه الأيام؛ حيث يستعاض عنها سبل الاتصال الأخرى من هاتف وبريد الكتروني ورسائل قصيرة وما إلى ذلك من سبل الاتصال التي تسائر مع أول هبة ربح.

غير أن كتاباته لم تقتصر على السير؛ بل كتب كذلك الرواية والقصة القصيرة والمقالات، كما كتب في أدب الأسفار والدراسات التاريخية، إضافة إلى مسرحية واحدة تحمل عنوان هيباستيانة مُثَلَّت على خشبة المسرح في باريس عام 1946 كما حوّل الكثير من رواياته إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية. وتروي رواياته حكايات متشابكة ذات طابع ملحمي، وتعدّ من نمط الرواية النهر (وهو نمط من الرواية يتناول حياة عائلة بأجيالها أو طائفة أو مجموعة بشرية). ويمكن مقارنة رواياته بالروايات التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر. فقد تجنّب ترويا الأساليب التجريدية لحركة الرواية الحديثة التي سادت في القرن الماضي؛ لذا لم يحظ قط بمحبة المثقفين الفرنسيين. ولكنه تمتع بإعجاب القراء الفرنسيين بحيث قالت عنه صحيفة الفيجارو لدى وفاته: «مات الكاتب المفضل لدى الفرنسيين».

كان يصدر في المعدل مسيرة ورواية كل سنة - كما ذكرنا - وروايته ضخمة الحجم، قد تتألف الواحدة منها من مجلد واحد أو قد يكتب سلسلة من ثلاثة أجزاء

أو أربعة أو خمسة. فروايتة «البقرة والفاكهة» كانت من خمسة أجزاء، كل جزء منها خمس مئة صفحة ظهرت بين عامي 1953 و1958. وقد تم اقتباسها مسلسلاً تلفزيونياً في عام 2001. بلغ مجموع هذه القصص المسلسلة خمساً وعشرين، وكانت بدرجة مذهلة من الضخامة. والملفت للنظر أنه كتب كل هذه الأعمال وهو يقف على قدميه خلف مكتبه الخاص حتى أواخر حياته، حتى يقال إن السعادة التي كان يقف عليها أصبحت مليئة بالثقوب.

ولد هنري ترويا إذن في موسكو لأسرة متعمة من التجار، تعمل في تجارة الأقمشة والاستثمارات في السكك الحديدية. وما لبثت عائلته أن هاجرت قبل الثورة من روسيا، وحلت في أماكن عديدة في أوروبا، إلى أن انتهى بها المطاف في باريس عام 1920 حيث تلقى دراسته في مدارسها، ثم درس القانون في الجامعة. ولكن كرس حياته كلها بعد ذلك للكتابة. وفي عام 1930، وساء على نصيحة الأديب الفرنسي المعروف «أندريه مورو» أرسل مخطوطته الأولى، وهي رواية بعنوان «النور الزائف» إلى دار النشر الأهم في فرنسا غير أن مديرها أجابه إجابة لم يتوقعها ترويا؛ حيث قال له: «لا أدري إن كنت سأعتاد يوماً ما على أسلوبك أو أن أسلوبك سيُعتاد علي!». غير أن هذا لم يثبط عزم هنري ترويا؛ إذ أرسل مخطوطته إلى دار نشر أخرى فرحبت بها أيما ترحيب ونشرتها على الفور، وكان الكاتب في الرابعة والعشرين من عمره، وما لبثت أن نالت روايته جائزة هومبوليس. وكان رد فعل تاراسوف، كما كان اسمه حينذاك، على هذا التناقض في استقبال روايته:

«من أصدق؟ ذلك الذي امتدحني ورفعني إلى السماء، أم الآخر الذي طردني؟ له أتمكن من التوصل إلى جواب على ذلك بعد».

بعد ثلاث سنوات، وبناءً على نصيحة ناشر أعماله الجديد الذي كان أكثر أهمية من سابقه، وبعد أن نشر روايته الخامسة التي تحمل عنوان «الشبكة» عمد إلى تبديل اسمه من «تاراسوف» إلى «هنري ترويا». عدّ الفرنسيون هذا الاسم أقل جلافة وساعده ذلك على الحصول على جائزة «جونكور»، وهي أعلى جائزة أدبية في فرنسا، وذلك في عام 1938 على روايته «الشبكة». وهكذا ثبت ترويا أقلامه في عالم

الأدب. وخلال السنوات التالية حصل على مختلف الجوائز الأدبية، ومن أهمها الجائزة الكبرى للأمير موناكو على مجمل أعماله.

وصل ترويا إلى قمة الهرم باختياره عضواً في الأكاديمية الفرنسية التي استمرت عضويته فيها لأربعين عاماً، وهي أطول فترة يقضيها عضو في الأكاديمية، وكانت هي التي نعته لدى وفاته وقد قال زميله فيها «موريس دورون»: «لقد كتب بلغة بسيطة واضحة، فرنسية باقية، فرنسية خالدة».

على الرغم من أن معظم السير التي كتبها كانت لعمالقة الأدب والتاريخ الروسيين، وأن الكثير من رواياته كانت تتخذ من روسيا مسرحاً لأحداثها، وظلت روسيا حاضرة باستمرار في معظم أعماله، غير أنه لم يزرها قط. وقد سَوَّغ إجحافه عن زيارتها بالقول: إنه يريد أن يحفظ بالذكريات التي يحملها في ذاكرته وفي محيلته وأحلامه عن روسيا منذ أيام طفولته، ولأن النصح يبدو أقوى عن بعد، كما قال.

قال وزير الثقافة الفرنسي في رئاسة مفضده أصسحت الرواية الروسية فرنسية بعض الشيء». بينما رثاه الرئيس الفرنسي حاك شيراك بالقول:

«كان عملاق الأدب الفرنسي»، وقال فيه رئيس وزراء فرنسا إنه سحر الآلاف من القراء على مدى سبعين عاماً، وسيظل يسحرهم بعد وفاته. وقد أظهرت استطلاعات الرأي في كثير من الأحيان أنه الكاتب المفضل لدى القراء الفرنسيين. ولكنه ظل مع ذلك يردد، كما تشير صحيفة العيجارو، بأن النجاح لا يعني شيئاً بالسبة إليه: «لأنني أعرف ما أتحدث عنه». وقد حوّل أحد أكثر أعماله شهرة وهو «da neige en devil» إلى فيلم يحمل عنوان «الجيل» وقام بدور البطولة فيه الممثل الشهير «ميسر تراسي».

تحدث هنري ترويا فيما بعد عن السبيل الذي انتهجه لصفّل أسلوبه الأدبي، فقال: «كنت أقرأ بصوت عالٍ مقطعاً من كتاباته «فلوير» وأعيد كتابات من ذاكرتي. وبعد مقارنة ما كتبت بالنص الأصلي كنت أدرك بأن ما كتبتّه هو إهانة لما كنت قد قرأته».

على الرغم من أن الجانب الأكبر من كتابات هنري ترويا كانت سير عظماء الأدب والتاريخ في بلده الأصلي، روسيا، وبلده بالتبني، فرنسا، إلا أنه لم يكتب سيرته الذاتية قط. وقد قال في ذلك إنه لا يحسن بالارتياح لكتابة قصة حياته هو نفسه. وأقرب ما يمكن أن يقترب من سيرته، روايته «إليوشا» التي نشرت عام 1991 وهي تروي حياة فتى في الثالثة عشرة من عمره هاجر إلى فرنسا، وتجاريه تشابه إلى حد كبير تجارب ترويا. ■

عن صحيفة نيويورك تايمز ولوس أنجلوس تايمز
الأمير كيتين
والفيلسوف الفرنسي، والاندلسية اللندنية

ترجمة مصطلحات وتعابير إشكالية

عنان جاموس

نشر الأستاذ شاهر نصر في العدد الثاني والثلاثين بعد المئة من مجلة «الأداب العالمية» مقالة قيمة لحص بها تلخيصاً وافداً كتاب «الجمالي والفني» للاختصاصي في علم الجمال والناقد ومؤرخ الأدب الروسي «عيساي بوسيلوف»؛ وكنت قد ترجمت الكتاب ونشرته ورارة الثقافة بدمشق في عام 1991

وقد أثار الكاتب في مقالته بضع مسائل هامة جدية بالمناقشة، ولا سيما جوانبها المتصلة بعملية الترجمة ومهام المترجم. وأود بادئ ذي بدء أن أشير إلى أنني لا أقصد هنا الرد على ما كتبه الأستاذ شاهر أو تنفيذه لأن لكل مجتهد رأيه وظفرته إلى الأمور، بل أردت أن أبدي رأياً حول هذه المسائل التي تلفت انتباه المهتمين بقضايا الترجمة عموماً وبالتعامل مع المصطلحات خصوصاً.

يقول كاتب المقالة في الصفحة (224): «لقد كان مفيداً لو قام المترجم في الهوامش بإبداء رأيه في بعض الأفكار التي قد لا يتطابق رأيه حولها مع رأي الكاتب. ومنها على سبيل المثال الأفكار التي تمتاز من وجهة نظرنا بضيق الأفق مثل القول بأن «المثل العليا الجمالية»، شأنها شأن «الأذواق الجمالية» يمكن أن تكون «حقيقية» أو «باطلة»، و«المثل العليا الحقيقية» تخص «القوى الاجتماعية التقدمية» (ستولوفتش)، أما «الباطلة» فتخص بالطبع «القوى الاجتماعية الرجعية». هذه الأفكار

التي تشير سؤالا حول الصور الجميلة عند بوشكين أو المتنبي، وغيرهما من المبدعين: هل هي تحصر طبقة اجتماعية دون أخرى... كما كان مفيداً أن يقدم المترجم نظرة نقدية لظاهرة عبادة الفرد والشخصنة ومنعكساتها السلبية على الفن وجمالية الروح والإنسان في تلك البلدان؛ عند الحديث المذهب في الكتاب عن محاسن الديمقراطيات الاشتراكية التي كانت سائدة في بلدان أوروبا الشرقية (ص 200 - 201 في الترجمة)» (انتهى).

وكما قلت فإن القصد هنا ليس مناقشة الأفكار النظرية التي وردت في هذا «المقبوس» ولكن لا بد من الإشارة إلى أن مؤلف الكتاب «بوسيلوف» يورد هنا رأي منظر «متولوفتش» لا بقصد تبينه، بل مقصد مناقشته وتفنيد وبيان موضع الخلل فيه. إذ إن المؤلف لا يوافق أصلاً على تعبير «المثل العليا الجمالية»، بل يستخدم تعبير «المثل العليا الاجتماعية»، ويورد المؤلف نفسه في مواضع أخرى من الكتاب تقويمه العالي للمثل العليا الاجتماعية لدى «بوشكين» انطلاقاً من النظر إليها في سياقها التاريخي، وأغلب الظن أنه هو مستشهد بأشعار «المتنبي» الذي كان ناقماً على الواقع الفاسد ومتصداً على رماديه الحبة وظروفها وشروطها الاجتماعية التي تحول دون تعجر الطاقات التي تطوي عليها «النفوس الكبار» ودون بلوغ الإنسان الطموح المكانة التي يستحقها انطلاقاً من قدراته وسجاياه لكان قوم مثله العليا تقويماً عالياً كذلك مطلقاً من الظروف التاريخية التي أمدع فيها «المتنبي» قصائده.

أما قيمة الصور الجمالية بما هي كذلك فلها شأن آخر يتحدث عنه المؤلف بإسهاب في مجمل كتابه. وعلى كل فإن ما يهمنا هنا مسألة أخرى تتصل بمهمة المترجم وتتلخص في السؤال الآتي: هل ينبغي على المترجم أن يناقش المؤلف ويجادله في أفكاره وآرائه ويعترض عليها إذا كانت تتعارض مع آرائه هو؟ مما يوجب عليه أن يعلق عليها في «هوامش خاصة» كي يسه القارئ إلى أن أراء المؤلف يشوبها الخلل أو الخطئ. وأغلب الظن أن كاتب المقالة لا يقصد هذا على إطلاقه، ولعله يوافقني على أن هذا يجب أن يقتصر على حالات معينة، وألا يلجأ إليه المترجم إلا في أضيق الحدود، وإلا فإن الترجمة ستحتوي على هوامش يفوق حجمها حجم الكتاب الأصلي أحياناً (إذا افترضنا، على سبيل المثال، أن مترجماً

متشدداً في إيمانه بخلق حواء من ضلع آدم الصلصالي يترجم كتاب «أصل الأنواع». لا شك في أن المترجم يجد نفسه في بعض الحالات مضطراً للتعليق بهدف التصحيح أو التدقيق إذا ارتكب المؤلف خطأ واضحاً لا يتفق مع الواقع الملموس كأن يحطى، مثلاً، في وقائع التاريخ الثابتة المثبت عليها أو في المعطيات الجغرافية أو في حالة تعمد المؤلف تزييف الحقائق لإثبات وجهة نظر متحيرة الخ...

أما في حالة طرح المؤلف مفاهيم نظرية وعقائد أيديولوجية وآراء فكرية معينة وشرحها والبرهنة على صحتها والدفاع عنها الخ... فإن على المترجم أن يجهد في نقل كل هذه المعطيات بكل دقة وأمانة ووضوح كي يتسنى لكل من يهتم بهذه المفاهيم والآراء أن يستوعبها ويناقشها ويؤكد أو يفتنحها في أعمال خاصة مكرسة لهذا الغرض حسبما يفضي الحال؛ إذ يمكن للتعليق أن يحدد شكل المقالة، كما يمكن أن يتجاوز ذلك مصيغ كتاباً كاملاً مستقلاً ولا أدري ما الداعي لمطالبة مترجم الكتاب بأن يتصدى لطاهرة عبدة المرد و«الشخصية» ويبين منعكساتها السلبية على الفن وجمالية الروح والإنسان في بلدان «الديمقراطيات الاشتراكية».

فالمؤلف لا يتحدث عن هذه الطاهرة لأنها لا تدخل ضمن موضوع بحثه، فعمله ذو طابع نظري وفي مجال الجمال والفن وليس تاريخياً أو سياسياً، وتحقيقه وتطوره يبين الأثر السلبي لهذه الطاهرة. أما في عمله هنا فإنه يعالج المسألة من أفق أوسع بكثير، وذلك عندما يتحدث عن تأثير أفكار الأديب الإيديولوجية النظرية في إبداعه الفني، وعن الأشكال المتعددة التي يتبدى فيها هذا التأثير، وعن التفاعل المعقد بين معتقدات الفنان الأيديولوجية النظرية من جهة ومعرفته «الإيديولوجية المباشرة» للحياة، أي نظراته العامة إلى العالم التي تتكون من مجمل معاشاته وتجاربته وقراءاته وتأملاته ومعاناته الحية وتفاعله المباشر مع الظواهر الطبيعية والاجتماعية التي يعيش في كنفها من جهة أخرى.

وعلى كل فإنني أعتقد أن مهمة المترجم لا تتضمن التصدي لمناقشة المؤلف في أفكاره النظرية إذ إن هذه المهمة تقع على عاتق مناضري المؤلف ومساجليه أو نقاده والمعلقين على عمله، وربما كان من بين هؤلاء المترجم ذاته، ولكنه في هذه الحالة لن يظهر بصفة المترجم، بل بصفة المناظر أو الناقد أو المعلق.

ولتقارب الآن مسألة أخرى هامة وردت في المقالة المذكورة هي مسألة الاجتهاد في ترجمة بعض المصطلحات القديمة أو الحديثة.

يقول كاتب المقالة: استخدم المترجم مفردة (نظمي وتصريفاتها: نظيمة، نظيمية، نظام) كمقابل لكلمة: (زاكونوميرنست، زاكونوميرني) الروسية المشتقة من كلمة زاكون (قانون) والتي يقابلها بالعربية (طبيعية، شرعية، قانونية)، وعند البحث في معاجم اللغة العربية عن معنى كلمة نظيمي ونظيمة... نجد: «المحيط: المنظمة مذكرها التنظيم، والنظم من الحبل: إحدى طرائقه جمع نظام. تنظيم: صيغة فاعيل: 1- كلام نظم: أي منظوم شعراً، 2- عقد نظم: منظوم، المغني: النظامي: ما يخضع لمجموعة محددة أي لنظام؛ لدى هذه الدولة جيش نظامي.

النظمي: لا توجد نتائج بحث

نظام: لا توجد نتائج بحث

النظيمة: لا توجد نتائج بحث

إن استخدام كلمة «قانون» وتصريفها إلى قوة ومفهوم أكثر شيعاً واقتراحاً من المعنى، من استخدام كلمة نظمي، ونظمة؛ فضلاً على (1) أني لم أطلع على أي نص مترجم قبل هذا النص أو بعده جرى فيه استخدام كلمات: نظيمة ونظمي ونظام، مما يدل على أن الكلمة المقترحة لم تجد رواجاً لها. (انتهى).

وأقول: كنت أود أن يشير كاتب المقالة إلى أنني أصدرت هامشاً خاصاً لأشرح السبب الذي دعاني إلى اقتراح هذا المصطلح وذكرت فيه الآتي: النظام جمع نظيمة (والنسبة إليها نظيمي قياساً على طبيعي نسبة إلى طبيعة ويديهي نسبة إلى بديهي الخ...)، و«النظيمة» مصطلح أقترح استعماله ومشتقاته لترجمة كلمة (زاكونوميرنست) الروسية ومشتقاتها بدلاً من الكلمات الكثيرة التي تستعمل في ترجمتها مثل: قانون وقنونة وسنة وناموس الخ... والنظيمة فلسفياً: هي صلة جوهرية موضوعية بين الظواهر تتكرر بانتظام معين، وهي على الصعيد الاجتماعي: صلة موضوعية تربط بين ظواهر الحياة الاجتماعية أو مراحل العملية (أو السيرورة) التاريخية وتكون ملازمة للنشاط الإنساني الذي يجسدها في الواقع. (انتهى الهامش ص12).

وكانت هذه هي المرة الأولى التي أستخدم فيها هذا المصطلح بالعربية. فقبلاً كنت أستخدم كلمة «قنونة» تارة وكلمة «سنة» تارة أخرى وكلمة «طبيعة» تارة ثالثة، وحتى كلمة «ناموس» في بعض الأحيان. وذلك حسب طبيعة النص والسياق؛ ولكن عندما قرأت الكتاب المعني قبل ترجمته وجدت أن هذا المصطلح يتكرر كثيراً في النص وبصيغ صرفية مختلفة لا تصلح كلمات «قنونة» و«سنة» و«طبيعة» و«ناموس» الخ... لإيجاد مكافئات مناسبة لها؛ وعند البحث في المعجمات الروسية - الإنكليزية والروسية - الفرنسية لم أجد لها مقابلاً ثابتاً موحداً، بل يُعبر عن المعنى في كلتا اللغتين بكلمات لها مقابلات أخرى. ففي الإنكليزية يترجمون الاسم بكلمات لها مقابلات أخرى ففي الإنكليزية يترجمون الاسم بعبارة *conformity to natural laws* (المطابقة أو الاسحاق مع القواس الطبيعية) المورد - إنكليزي - عربي) أو بكلمة *appropriateness* (ملاءمة، مناسبة، موافقة) بدلاً من مطابقة) أو بكلمة *regularity* (الظامية، القياسية، النظام، الأنظمة، الأسس) ويترجمون الجملة بكلمات: *normal, natural, regular* فإذا وصفت بها «ظاهرة» قالوا: *natural phenomenon* وإذا وصفت بها «الظهور» قالوا: *natural development* (ظاهرة طبيعية تطور طبيعي). والأمر مشابه في الفرنسية، فالاسم يترجمونه بعبارة *conformité à la loi* أو بكلمة *régularité* وإذا وصفت بالصفة «ظاهرة ما» قالوا *phénomène régulier* وكما هو واضح فجميع الكلمات المستخدمة هنا (في المعجمات) لها مقابلات أخرى في اللغتين الروسية والعربية، وكلمة «قنونة» المستخدمة على نطاق واسع نسبياً لترجمة الكلمة الروسية المعنية لها مقابل بالروسية ولها استخدام آخر يجعلها أقرب في المعنى إلى كلمة «شرعة» التي اتسع نطاق استعمالها مؤخراً؛ وهي بالإنكليزية (حسب ما ورد في أحدث معجم روسي - إنكليزي صادر في عام 2008): *legalization* و *legitimation*، وبالفرنسية *legalization*.

فما أن كل هذه الكلمات مشغولة بمعانٍ مقابلة في اللغات المختلفة فقد وجدت نفسي مضطراً إلى البحث عن مصطلح يوحي بالمعنى المقصود ويسهل اشتقاق مختلف الصيغ الصرفية، وبما أنني سأشرح المعنى المقصود في هامش خاص فإن المصطلح المقترح سيؤدي الدور المطلوب، وسيوصل المعنى إلى القارئ

وهنا لابد لي من أن أشير إلى أن الحديث يجري عن هذه الكلمة الروسية بصفتها مصطلحاً يعبر عن معنى محدد ضمن نص نظري يتسي إلى أحد العلوم الإنسانية، وليس بصفتها كلمة ترد في درج الكلام ضمن الأحاديث والحوارات العادية في سياق الحياة اليومية، كما لابد من الإشارة إلى أن مترجمي النصوص الإنكليزية والفرنسية لن يصادفوا مقابلاً ثابتاً لهذا المصطلح مع مشتقاته في هذه النصوص، ولن يكون عليهم أن يبحثوا له عن مقابل عربي، وذلك لأنه يرد في هذه النصوص بمضمونه الذي يعبر عنه بوساطة مقابلات مألوفة ومعروفة منذ صدور المعجمات الإنكليزية والفرنسية - العربية الأولى. فالمصطلح المذكور مصوغ في الروسية بطريقة النحت، وهو منحوت من كلمتي: زاكون (قانون) وميرنست (انتظام: إيقاع أو تواتر منتظم). وأقول بصراحة إسي إذا صادف هذا المصطلح في أي نص روسي عليّ ترجمته سأترجمه بالكلمة نفسها، سأكتب الهامش نفسه لشرح المعنى المقصود (وربما كان من المناسب أن أصيف إلى كلمة «قلمة» صفة «قانونية» أو «طبيعية» حسب السياق) إلى أي أعتر أو بذلي أحد على مقابل أسيد وجبلاً أن تكون هناك مرجعية موثوقة يمكن التشاور معها للث في مثل هذه الأمور.

ويرى كاتب المقالة أنه كان من الأجدى استخدام كلمة «القواعد» لترجمة كلمة «نورمي» الروسية norms «علماً بأن كلمة الناظم في لغة الهندسة تعني الخط العمودي على مستقيم أو مستو» (انتهى) وأقول إن كلمة «عمودي» هي بالإنكليزية والفرنسية والروسية مشتقة من كلمة «نورم» أيضاً.

ولكن ألا يجوز أن يكون لكلمة واحدة أكثر من معنى. ومن المعروف أن من المعاني السائدة لهذه الكلمة باللغة الروسية كلمة: «قاعدة» وكلمة «معياري» وكلمة «معدل» (معدل استهلاك الفرد للمياه، معدل استخدام السجاد في التربة، معدل تسليح البيتون.. الخ). ويقالها بالإنكليزية كلمة rate وبالفرنسية كلمة taux.

ولا شك في أن كلمة «قواعد» لترجمة الكلمة بصيغة الجمع مناسبة جداً. ولكن عندما ترد في النص الأصلي بين كلمات أخرى مثل «برينسيبي» أي principes بالإنكليزية و principeaux بالفرنسية (مبادئ) و «إقلا» أي règles و «قواعد» règle (قواعد) و «نورمي» أي norms و norme يضطر المترجم إلى أن يبحث عن كلمة مناسبة:

المبادئ الأخلاقية والقواعد السلوكية والصواب أو «النواظم» الحقوقية. ولذا فقد استخدمت هذه الكلمة في هذا السياق؛ وربما فضلت عليها في مواضع أخرى كلمة «القواعد» أو «المبادئ» أو «المعايير» أو «المعدلات» أو حتى «الأحكام» كما في عبارة: «أحكام القانون الدولي» التي يعبر عنها بالروسية بعبارة: «نورمي الحق الدولي» وليس «القانون الدولي». وقد استخدمت في الكتاب نفسه اشتقاق كلمة «معياري» في ترجمة عبارة «normativism» و«realism» أي «المعيارية» و«الواقعية» في الأدب والفن عموماً. ويقول الكاتب: «ومن الكلمات التي اجتهد المترجم في إدخالها إلى النص وإلى اللغة العربية (!) والتي تستدعي التأمل وتجعل القارئ يتعثر بها هي كلمة (بحوثة) من بحث: «بحوثة» الفن كمقابل لكلمة «تشيسنانا» الروسية، أي الصفاء، النقاء، الطهارة، والنظافة. ولعل استخدام تعبير الفن للفن، أو الفن البحث من أجل الفن أخف على المتلقي من كلمة (بحوثة)» (انتهى).

وأقول بهذا الصدد: صحيح أن كلمة «تشيسنانا» تعني الصفاء والنقاء والطهارة والنظافة الخ... وأنا في الحقيقة لم «أجتهد» في إدخال كلمة «البحوثة» إلى النص، ومن باب أولى إلى اللغة العربية، وحسبي أن يقول كاتب المقالة إنها تجعل القارئ يتعثر بها، فهذا هو المطلوب بالصبط، لأن المؤلف يورد الكلمة الروسية المقابلة في هذا السياق بالذات في معرض الاستهجان، ولم أجد من المناسب استخدام كلمة نقاء أو صفاء أو حتى لمحوضة التي يوردها المعجم ولكن للتعبير عن نقاء «النسب». إذ إن كلمة «صفاء» أو «نقاء» (pureté- purity) الفن لم يكن بوشكين ولا بول فاليري، على سبيل المثال، يقصدان بها ما كان يقصده أنصار «الفن للفن» بهذه الكلمة. وقد قصدت أن أسبغ بهذه الكلمة على المفهوم الذي تعبر عنه طابعاً سلبياً مستهجناً.

فالسبب هو الذي فرص الكلمة. ولاشك في أن من غير المناسب استخدام هذه الصيغة في سياقات أخرى لا تؤدي هذه الكلمة فيها دوراً معيناً مقصوداً.

ويأخذ كاتب المقالة على المترجم استخدام كلمة «صميم» لوصف الفن، ويرى أن لكلمة الروسية التي استخدمها المؤلف وهي سوبستفينا تعني «المحض»، «الحالص من كل شيء» ويرى أنه كان من الأفضل استخدام كلمة «المحض» بدلاً من «الصميم».

وأقول إن استخدام كلمة «المحض» هنا يمكن أن يؤدي إلى التباس المعنى المطلوب بمعنى «الفن الصافي» أو «البحث» الذي تحدث عنه المؤلف في معرض مناقشته مسألة «الفن للفن»، فهو يورد هذا المصطلح هنا في معرض حديثه عن معاني كلمة «الفن» الثلاثة وهي:

1- البراعة والحلق في تنفيذ أية مهمة يضعها الناس أمامهم في سياق نشاطهم الإنتاجي أو التنظيمي أو الأيديولوجي .. الخ. (ويدخل في هذا الساب، على سبيل المثال، قيادة السيارة أو اللعب بكرة القدم أو إجراء عملية جراحية.. الخ...) وتنفيذ العمل هنا لا يتجسد تجسداً مباشراً في شيء مادي.

2- المهارة في إشياء أشياء ومصنوعات ومنتجات قائمة بذاتها تلبي حاجة من حاجات الناس مثل صنع مختلف الآلات والمعدات والأجهزة وإعداد الأثاث وما شابه ذلك، وتنفيذ العمل هنا يتجسد في شيء مادي يمكن للنظر أن يتمتع برؤيته، ولكن الأشياء المنتجة هي هذا الطاق سمي إلى محل ثقافة الإنسان العادية.

3- الإبداع وفق قوانين الجمال وهو المعنى الأصح لكلمة «الفن» وتنفيذ الأعمال الفنية بهذا المعنى يتطلب، بالطبع، إبداع قدر لبس بالقليل من الفن بمعنييه السابقين، والغاية هنا ليست تلبية حاجات الناس العادية، بل تلبية حاجاتهم الروحية، وظواهر «العمل المجسد» هنا تنتمي إلى مجال الثقافة الروحية، وتتضمن إعادة خلق الواقع الموجود خارج حدودها. ولذا فإن المؤلف يطلق على هذا النوع من الفن صفة خاصة تميزه من النوعين الآخرين. وقد وجدت أن كلمة «الصميم» هنا يمكن أن نفي بالغرض دون أن يحتل المعنى المقصود بمعان أخرى سبق أن جرى الحديث عنها. ومن هنا يتبين لنا أن اختيار المصطلح لا يجري فقط على أساس العودة إلى المعجمات العربية والأجنبية، بل تحكم فيه أيضاً عوامل عدة منها طبيعة الموضوع الذي يدور الحديث عنه، وطبيعة النص الأصلي الذي يمكن أن يحتوي على مصطلحات مبتكرة لم ترد بعد في أي معجم.

ويجد المترجم نفسه مضطراً إلى اقتراح ترجمات جديدة مقابلة، علماً بأن مترجم عمل كهذا يتعامل مع كل متكامل لأمع فصول متفرقة لا علاقة لأحدها بالآخر؛ ولذا فهو عندما يترجم مصطلحاً ما بمقابل ما محدد في هذا العمل المتكامل

المتربط عليه أن يحافظ على هذا المقابل على مدى الكتاب كله، وإلا حصل التباس وخلط في فهم النص. فالتعامل مع المصطلحات يختلف عن التعامل مع الكلمات ذات المعاني العامة القابلة للانزياح الإبداعي. وكلنا نعلم أن المترجم يمكن أن يترجم كلمة ما في النص الأصلي بمترادفات مختلفة في مواضع مختلفة تبعاً للسياق الذي ترد فيه وحسب تقاليد استخدام الكلمة المختارة في اللغة العربية بحيث لا يتجاوز الانزياح حدوده ويؤدي إلى الالتباس. أما بالنسبة إلى المصطلحات فإن هذا غير جائز وإلا حصل لبس وخلط في فهم النظرية ككل.

ويقول كاتب المقالة: «استوقفتني كلمة الإحراجية التي استخدمها المترجم كمقابل لكلمة (ديليما) الروسية: (تشق الإحراجة المنطقية)، وأخذ استخدام كلمة معضلة بدلاً عنها علماً بأننا لم نجد في المعجم العربية معنى لكلمة الإحراجية، والصرح: (في المحيط): العابة الملتفة الأشجار: حَرَجَ بِكَرٌ لم يدخله بشر. من النوق: الضامرة البطن - الناقة المكتنرة السمية - الضَبَنُ أشديد (فلا يكن في صدرك حرج منه) / حَرَجَ، أي لا مانع/ لا حرج عليك، أي لا اعتراض - (لبس على الأعمى حرج) / حدث عن الأمر ولا حرج، أي لا بأس عليك» (انتهى)

وأقول: إن كلمة معضلة لا ترد بصيغة المفرد في القاموس المحيط، بل يورد القاموس: العضلة بمعنى النهائية، والمعضلات الشدائد. أما لسان العرب فلا يورد كلمة «معضلة» سوى في نهاية شرح مادة: عُضَلٌ ومشتقاته. وهي ترد في السياق الآتي: قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أعوذ بالله من كل معضلة ليس لها أبو حسن. (يقصد الإمام علياً كرم الله وجهه).

وروي: مُعْضَلَةٌ أراد المسألة الصعبة أو الخطة الضيقة المحارج من الإعضال أو التعضيل. (انتهى) وقد ورد في معجم المنهل الفرنسي - العربي: Dilemme برهان ذو حدين، قياس أمرن (...) مأزق، معضلة، ورطة، إحراج. وورد في معجم «المورد» الإنكليزي - العربي: dilemma القياس الأقرون: برهان ذو حدين أو قرنين...، والديليما: المأزق، الورطة، المعضلة.

وطالما ترجمت أنا وغيري كلمة ديليما الروسية بكلمة معضلة في كثير من النصوص حيث لا تستخدم الكلمة بمعناها المنطقي أي بمعنى (قياس) ويترجمها

بعضهم بكلمة (سأزق). ولذا وجدتُ أن السياق يحتم عليّ العودة إلى معجم اختصاصي لحسم «المعضلة» التي أمامي والخروج من «المأزق» الذي أنا فيه. فعدت إلى المعجم الفلسفي الموثوق الذي وضعه العلامة د. جميل صليبا، عضو مجمع اللغة العربية بدمشق، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ووجدته يقول: «ديليما في الإنكليزية وديليم في الفرنسية (الإحراج)». ووجدت أن هذه الترجمة تناسب السياق وتفي بالغرض، ولذلك أوردتها في الترجمة وغضضت النظر عن لفظة «معضلة» التي يمكن استخدامها كمقابل للفظه ديليما في سياقات أخرى مناسبة.

وقد اعترض الكاتب على بعض الكلمات والعبارات التي كنت أتمسك لو أنه استجلى حقيقة الأمر قبل الاعتراض عليها فهو يعترض على استخدام المترجم الكلمات الآتية: «لا يزال، بواسطة، قدره، هناك المتواضع عليه».

ويورد أمثلة على المواضع التي استخدمت فيها هذه الكلمات على النحو الآتي على التوالي: (لا يزال المصدر الأساسي الموضوعي للرصاص العميق)، (استفكير بتصورات معقدة وبواسطة المفاهيم)، (فترة المهاد على تمييز النموذجي)، (أليس هناك أدواق جمالية اجتماعية تظهر بظيم في شروط تاريخية معينة)، (ومن المتواضع عليه تسمية هذا الشيء....) ونزعم أنه كان من الأفضل استخدام الكلمات التالية بديلاً عنها على التوالي: (ما يزال، وبوساطة، ومقدرة، ويوجد، والمتعارف عليه) علماً بأن معنى كلمة الوساطة في قاموس (المحيط): هو: الوساطة مذ واسط: ما يتواصل به إلى الشيء؛ حصل التاجر على قرض بواسطة مدير البنك. - الجوهرة التي في وسط القلادة وهي أجودها؛ كما أن الشيخ العلايني استخدم في كتابه كلمة (بواسطة) مراراً في كتابه النفيس (جامع الدروس العربية) ولم يستخدم (بواسطة) وهذا يدل على سلامة استخدام هذه الكلمة من وجهة نظرنا... (انتهى).

وأنا أضيف إلى ذلك قول ابن مالك في ألفيته الشهيرة:

«لتأبى المقصود بالحكم بلا واسطة هو المسمى بذلاً»

أما بخصوص لا يزال وما يزال فالصيتان صحيحتان، إذ تستعمل «لا» و«ما» مع المضارع بلا حرج، ولكن مع صيغة الماضي يجب استخدام «ما» لأن «مازال» حسبما

يقول «العلنانى» في «معجم الأخطاء الشائعة» من أفعال الاستمرار الماضية التي تُنْفى بـ (ما) وليس بـ (لا) إذ نقول: ما أكل فلان وليس: لا أكل فلان، إلا إذا كررنا لا وقتنا: لا أكل فلان ولا شرب وقد شذ استعمال «لا» دون تكرار في حالة واحدة هي حالة الرجاء أو الدعاء كقولنا: «لا زال مالك وافرًا» (دعاء) و«لازلت» (برحت) مجاهدًا) (رجاء). (انتهى).

وقد ورد في لسان العرب: يقال مازال يفعل كذا وكذا، ولا يزال يفعل كذا وكذا، كقولك ما أتتك وما برح ومازلت أفعل كذا، وفي المضارع «لا يزال». وورد في المعجم الوسيط: زال ويزال يلزم هذين الفعلين تقدم أدلة نفي فيدلُّ بهما على الاستمرار، وهما فعلا ناقصان من أخوات كان، يقال مازلت أفعل كذا، ولا أزال أفعل كذا وما أزال أفعل كذا (انتهى) أما بالنسبة لكلمة «قدرة» فمعناها في المعجم الوسيط وسواء: الطاقة والقوة على الشيء والتمكن منه. لم يورد المعجم في نهاية مادة «قدرة» كلمة «المقتورة» ويسمونها بكلمة «القدرة» ثم تأتي كلمة «هناك» ويرى الكاتب أن من الأفضل أن نستبدل بها كلمة «يوجد» ولا أدري ما وجه ذلك. فكلمتا «هناك» و«ثمة» تُستعملان على نطاق واسع جدًا في النصوص الأدبية وسواها. ولاستخدام كل من الكلمتين الثلاث مسوعانه ومكانه المناسبه أما عبارة «التواضع عليه» فهي مرادفة لعبارة «المتعارف عليه» و«المتفق عليه» ولكنني شخصياً أظن أن عبارة «تواضعوا على» في مجال الكلام على اتفاق بين علماء أو اختصاصيين على مسألة نظرية أنسب من عبارة «تعارفوا على» التي أجدها أن من الملائم استخدامها بصدد اتفاق بين الناس عامة في المعاملات والعادات مما يعني العرف الشائع في أوساط فئة اجتماعية أو شعب أو أمة. وعلى كل حال فالعبارتان جائزتان ولا مسوغ لرفض إحدهما في صالح الأخرى.

ولابد من الإشارة إلى حقوة لا أدري ما سبب وقوع الكاتب فيها، وربما قد لاحظها كل من قرأ المقالة. فقد ورد في الصفحة 219 ما يأتي: «يقول الكاتب (يقصد بوسبيولوف): مر خمسون عاماً وثُف (هكذا جاء في الترجمة والأدق أكثر من نصف قرن». ثم يشير كاتب المقالة ثانية في ص 225 إلى الخطأ المتوهم نفسه الذي

يظن أن المترجم قد ارتكبه فيورد العبارة ولكن مع إغفال كلمة «أكثر» (بولي) فيقول:

«... كالهفوة التي وقع فيها المترجم بترجمته نصف قرن (بولفيكا) إلى خمسين عاماً وثيف...».

والعبارة هي الجملة الأولى التي يستهل بها المؤلف كتابه، وهي لا تتكرر في أي موقع آخر في الكتاب؛ وهي كما أوردها كاتب المقالة في الصفحة 219: مر خمسون عاماً وثيف (بولي بولفيكا).

ولا أدري ما الذي يجعل عبارة «أكثر من نصف قرن» أدق من عبارة «خمسون عاماً وثيف» وأنا لم أستخدم عبارة «نصف قرن» هنا لأن كلمة «ثيف» لا تستخدم إلا بعد العقود.

وأخيراً لا بد لي من أن أني على اقتراح كاتب المقالة بإشياء «عيسة أو مؤسسة مشتركة بين جمعية الترجمة ومجمع اللغة العربية مهمها اعتماد مفردات ومصطلحات مقابلة للمعردات والمصطلحات الجديدة في اللغات الأجنبية...».

ونأمل أن يكون حلم إنشاء هذه المراجعة المشودة قد أصبح على وشك التحقيق بعد أن صدر عن مجمع اللغة العربية مؤخراً تصريحات عن عزمه خصوص غمار الإصلاح اللغوي حسب متطلبات العصر وتحدياته، وبعد إطلاق الوعود الصادقة بتمكين اللغة العربية في جميع المجالات، وبعد انفتاح آفاق واسعة بفضل الأهمام الذي تبديه أعلى المرجعيات الوصائية فظرياً وقومياً وحرصها على تأدية هذه الرسالة النبيلة على أفضل وجه. وقد أثلجت صدورنا الكلمة التي ألقاها مؤخراً د. مروان محاسني رئيس المجمع، بمناسبة انضمام أ. د. عيسى الماكوب إلى «مجمع الخالدين»، وتحدث فيها عن أهمية الترجمة في عالمنا المعاصر وضرورة دعمها في قلوبنا بمختلف الوسائل. ■

الكتاب العشرة المفضلون

لدى الجمهور الفرنسي

نبيل أبو صعب

اعتادت صحيفة الميعادو الفرنسية، بالتعاون مع مؤسسة معنية بدراسة سوق الكتاب وترويجه، على إصدار قائمة بأسماء أفضل عشرة كتاب فرنسيين في الأسبوع الأول من العام الجديد، وقد تناولت مواقع وصحف إلكترونية عدة هذه القائمة وعلقت عليها، وهنا عرض لأهم ما ورد فيها:

يقول تقرير الميعادو: إن هؤلاء الكتاب العشرة قد باعوا نحو ريع الكتب التي تباع في فرنسا، يقول آخر فإن كتاباً من خمسة كتب هو لأحد هؤلاء الكتاب. وهم معروفون عموماً في عالم الأدب في فرنسا منذ وقت بعيد؛ بيد أن واحداً منهم ينشر لأول مرة هو دانييل بيناك.

وقد باع هؤلاء الكتاب ما مجموعه 8.4 مليون نسخة ما بين الأول من كانون الثاني وحتى الحادي والثلاثين من كانون الأول من عام 2008، بينما باعوا في السنة الماضية 2007 حوالي 7.8 مليون نسخة. وبذلك فقد كسبوا حوالي 96.5 مليون يورو، وهو ما يمثل 20 بالمئة من حجم الإنتاج في المجال الإبداعي الفرنسي.

وقد أخذت القائمة بالحسبان مبيعات كل كاتب من جميع كتبه ومن كل الطبوعات في العام المذكور، كما أخذت بالحسبان المرغوب أكثر فأكثر لدى الفرنسيين، وبلغت نسبة مبيعاته 3/ إلى 4/ وكانت كتب برنار ويربر وغيوم ميسو

وهما أكبر بائعي الكتب من الكتب ذات القطع الصغير؛ بيد أن كتاب ميريل باريري فخامة القنفذ Elegance herisson لم يطبع في هذه السلسلة، وكان أفضل كتبها رواجاً.

كما تأخذ هذه القائمة بالحسبان الكتب التي تباع عبر الإنترنت، وكذلك التي تباع عبر نوادي الكتاب المختلفة، وهي أرقام لا يمكن تجاهلها. وعلى هذا يؤكد معدو القائمة أن التصنيف الذي اعتمدوه هو الوحيد القادر على أن يعكس بدقة كبيرة ما يشتره وما يقرؤه الفرنسيون فما الذي تكشفه هذه القائمة لعام 2008؟

تبين القائمة أن مارك ليفي يبقى للسنة الخامسة على التوالي المتربع على عرش الكاتب الأكثر قراءة لدى الفرنسيين، ويأتي خلفه مباشرة صديقه الحميم غيوم ميسو، وتري أليس كوزاك كريسييل المحللة التجارية من أحد المكاتب المعنية بالأمر، أن الكاتبة كاترين بانكول أحدثت احتراقاً ملحوظاً، واحتلت المكان السادس تماماً خلف إيميلي نوتومب التي يرد اسمها دائماً في قوائم التصنيف السنوي. ولحسن حظ دار البير ميشيل فإن ديكول ونوتومب تنتمي إلى هذه الدار التي تقدم أيضاً مصنفين آخرين ضمن هذه القائمة، هما برنار وير وإيريك إيمانويل شمس. ونذكر هنا أن مكسيم شاتام هو أيضاً من كتاب دار البير ميشيل، وقد احتل المرتبة التاسعة في السنة الماضية، أما هذه السنة فقد كان يلزمه بيع عدة آلاف من النسخ فقط لاحتلال المقعد العاشر. المفاجأة الثانية التي تقدمها هذه القائمة أن المليونيرة (أي أولئك الذين يتجاوز بيعهم المليون نسخة) انتقلا من اثنين ليصبحا أربعة، فقد كان ليفي وميسو مليونيري عام 2007 فانضمت إليهما فارغاس وغافالدا لهذه السنة. ومما زاد في نجاح الأولين نجاحهما في السينما فقد نقل كتاب مارك ليفي (أصدقائي وأحيائي) إلى السينما وكتاب... (وبعد ذلك) لغيوم ميسو. بعد هذين الفائزين تأتي أربعة نساء هن: فريد فارغاس وأنا غافالدا وإيميلي نوتومب وكاترين بانكول.

تُرى ألم تؤثر الأزمة الاقتصادية على هذا القطاع؟

يبدو أن الأزمة انزلت بعيداً عن هؤلاء الكتاب العشرة، فقد باعوا كما أسلفنا 8.4 مليون نسخة مقابل 7.8 مليون نسخة في السنة الماضية، وزاد حجم أعمالهم ليصل أكثر من 96.5 مليون يورو مقابل 84.5 مليون يورو في العام 2007.

وقد نال مارك ليفي وحده 17.7 مليون يورو؛ أما أنا غافالدا فقد نالت 15.4 مليون يورو، وغيوم ميسو تجاوز الـ 13 مليون يورو.

وهذا يعني أن هذه الأرقام تحقق أرباحاً لا يحلم الكثير من رجال الأعمال ببلوغها. بالطبع لا تذهب هذه المبالغ كلها إلى جيوب الكتاب، ذلك أن الثلث يعود للمكتبات، والنصف مخصص لكلفة الطباعة والنشر والتوزيع.

فيبقى للكاتب ما بين 12-14% (بحسب العقد مع الناشر) من سعر الغلاف، وتكون النسبة أقل إذا كان الكتاب من القطع الصغير.

ولوحظ أيضاً أن أصحاب الكتب الرائجة يقدمون لدور النشر الكبيرة فرصة العمل كناشرين أيضاً، كأن يقرم هؤلاء نشر كتب تباع بنسب أقل، وتطبع أحياناً بالخسارة، وهذا يعني في الاقتصاد الحاص بالكتاب أن الكتاب الكبار يساعدون بصورة غير مباشرة الكتاب الأقل شأنًا، من خلال السمعة التي يكسبونها للدور التي تنشر لهم. كما يحدث أن كاتباً فاحشاً يقرم وحده لمنشأ دار نشر صغيرة، مثال دار نشر Denx Editions التي يحب أن تضيء شمعة للكاتبة حائلة الحظ فيفان هاجي، وكذلك دار ديلينانت التي حاء القسم الأساسي من مبيعاتها بفضل كتب فريد فارغاس وأنا غافالدا.

أخيراً فإن الكتاب هم:

1- مارك ليفي وقد باع 1.516 ألف نسخة وكتابه هو: (هذه الأشياء التي لا يقولها المرء لنفسه)، وقد صدر عن دار روير لافون.

2- غيوم ميسو وقد باع 1.378.000 نسخة، وكتابه (عدت للبحث عنك) وقد صدر عن دار نشر إيكسو.

3- فريد فارغاس وقد باع 1.082.000 نسخة، وقد زاد من رصيدها إخراج الحلقات الجديدة من كتابها (مغامرات المفوض آدمسبرغ) وكتاب (مكان غير موثوق) ليفيفان هامي.

4- أنا غافالدا وقد باع 1.004 نسخة من رواية (المعزية) عن دار ديلينانت.

- 5- إيميلي نوتومب وقد باعت 734.000 نسخة.
- 6- كاترين بانكول ورواية (عيون التماسيح الزرق) ثم رواية (فالس السلاحف البطيء).
- 7- برنار ويرير 612 ألف نسخة.
- 8- جان ماري غوستاف لوكليزيو 4.970.000 نسخة وقد حاز على جائزة نوبل لعام 2008 عن جميع أعماله.
- 9- إيريك ايمانويل سميث وقد باع 496.000 نسخة.
- 10- ميريل باربييري فقد باعت من (فخامة القنفذ) ثم أعادت طباعة كتابها الأول (شراة) وقد باعت 401.000 نسخة. ■



مؤسسات النص

مدير التحرير



تقوم المؤسسات النصية أولاً، كأبي مؤسسات إنتاجية استهلاكية أخرى على ثوابت ومتغيرات، فالحاجة إلى الطلب متغيرة تبعاً لمعطيات كل عصر على حدة، ولذلك تكون السلعة التي تنتجها ذات صفات محددة تبعاً لوسائل الإنتاج وتقاناته، ولا بد أن تكون أيضاً ضمن قواسم مشتركة يعرفها المستهلك، ومع ذلك فإن أي مؤسسة تضم عدداً من المنتجين والعاملين، ولا بد ثانياً من أن تختلف هذه السلعة التي ينتجها هذا العامل عن تلك التي ينتجها عامل آخر، بل إن السلعة التي ينتجها عامل في بدايات عمله غير السلعة التي ينتجها بعد أن تتوطد صلته بالصناعة وتكتمل خبرته فيها، ومن هنا مثلاً المؤسسات النصية الأدبية، فالكلاسيكية التي وضع حدودها الشاعر بوالو في كتابه «فن الشعر» واحدة في التنظير، ولكن الإنتاج عند أعلامها مختلف، فما نظمته كورني في التراجيديا غير ما نظمته راسين مع أنهما متعاصران ومن مدرسة واحدة، وإذا كان هذان العلمان يتلاقيان في أمور كثيرة فإنهما يختلفان عن معاصريهما موليير الذي ذهب في معظم أعماله إلى الكوميديا، حتى إن أي عمل لموليير أو

لكورنيي أو لراسين يختلف عن أعماله الأخرى، ولذلك عرفت تراجيديا «السيد» لكورنيي أكثر مما عرفت أعماله الأخرى، ولاقت كوميديا «البخيل» لموليير نجاحاً فاق كل تصور.

كانت الكلاسيكية مؤسسة أدبية صارمة ذهبت إلى تقديس العقل والوعي إلى حد أنه يروى عن راسين أنه قال: «انتهيت من القصيدة ولم يبق لي سوى النظم»، وهي مؤسسة تتمتع بسلطة قوية تصنع قواعد الأدب العظيم، وترسم حدوده، وتلزم الشعراء بالتقيد بها، ولنا مثل ذلك في تقاليد الشعر العربي، فقد عرف أصحاب عمود الشعر باستهانتهم بكل ما هو خارج على هذا المعيار، ولنا في مقولة ابن الأعرابي الشهيرة في حكمه على شعر أبي تمام شاهد على هذه الاستهانة، فقد وجد فيه خروجاً على المألوف فقال: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»، مما يؤكد أن النقاد الكلاسيكيين في كل مكان وزمان حريصون كل الحرص على مؤسسة النوع والاهتداء بالسلف، وبالمقابل فإن الأدب الحقيقي يسعى أبداً إلى التحرر من القواعد والقيود لينطلق في الفضاء الرحب خوفاً من الوقوع في النمطية والابتذال، وثمة أدباء يسعون للتحرر من أساليبهم خوفاً من التكرار.

إن الهزة الأولى التي أصابت مؤسسة النوع كانت مع بدايات الرومانسية، وهي الأم التي خرجت من رحمها المذاهب الأدبية وإن اختلفت عنها، والرومانسية تعني التحرر والانفلات من القيود والانطلاق من سجن العقل الكبير إلى عالم رحب غير منظور، ومع ذلك فإن المرء قد يجد علامات وملامح وإرهاصات لاهتزاز مؤسسة النوع قبل ذلك، فمثلاً قد خرج شكسبير - وهو معاصر تقريباً لأقطاب الكلاسيكية الفرنسية - على وحدتي الزمان والمكان، وهما من القواعد الأساسية في المسرحية الكلاسيكية، ومع ذلك كان هذا الخروج جزئياً إلى أن جاء الخروج الأكبر مع الرومانسية التي هدمت التخوم والحدود بين الأنواع الأدبية، فماتت أجناس، كالملمحة، وولدت أجناس، كالرواية، وتغيرت طبيعية أجناس أخرى، كالمسرحية التي كانت شعراً فغدت

المقاطع الغنائية الطويلة التي غناها محمد عبد الوهاب من مسرحياته، فهي قصائد غنائية كاملة، ولنذهب اليوم أيضاً في مؤسسة النص إلى المصطلحات الآتية: الشعر المنثور والنثر الشعري وقصيدة النثر، وعندنا أيضاً ما يُسمى اليوم بـ «اللارواية» و«اللاقصة» و«اللقصيدة»، وهي مصطلحات نصية جديدة بالاهتمام والدراسة، مما يثبت أن مؤسسة النوع الواحد غدت صفحة من صفحات التاريخ الأدبي التي طواها الإبداع الجديد. ■

